

ISSN 2007 4999



9

772007

499002

N° 20

Enero-Junio 2020

EL OJO

QUE PIENSA

Revista de Cine Iberoamericano



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 11, Número 20, Enero-Junio 2020, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas,
Col. La Normal, C.P. 44260.
Guadalajara, Jalisco, México.
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.
www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx
revistaelojoquepiensa@gmail.com

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:

04-2010-012013403000-203,

ISSN: 2007 - 4999

Otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores de la publicación.

Bajo el amparo de la Ley Federal de Derecho de Autor, la publicación de imágenes y fotografías se realiza a título de cita con el propósito de análisis, comentario o juicio crítico, y bajo fines educativos y de investigación

Los textos académicos y científicos son sometidos a evaluación por medio de un dictamen “doble ciego” (*peer review double blind*), de manera anónima y por evaluadores externos. Los textos de divulgación son sometidos a evaluación por un comité interno.

DIRECTORAS

Yolanda Minerva Campos
Annemarie Meier

EDITOR

Hammurabi Hernández

COMITÉ EDITORIAL

Fabiola Alcalá Anguiano
Álvaro A. Fernández
Patricia Torres San Martín
Diego Zavala Scherer

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Carlos Armenta
Marco A. Islas A.

ASESORÍA EDITORIAL

Impronta Casa Editora

Fotografía de portada: *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015).

Diseño de portada: Impronta Casa Editora

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL 5

PLANO SECUENCIA

Market Demands and the Perpetuation of Poverty: City versus Country in Jayro Bustamante's *Ixcamul*
Michelle Warren, Sonja H. Bickford 11

Espacio y dinámicas subversivas en *Madeinusa*
Ignacio D. Arellano-Torres 21

SÉPTIMO ARTE

We are divided by imaginaries lines. La fotografía y los mapas en *Bering. Equilibrio y resistencia*, de Lourdes Grobet
Eréndira Derbez Campos 33

ÓPERA PRIMA

El laberinto del fauno y *La forma del agua*: la representación femenina y el amor en el cine de Guillermo del Toro
Salvador Iván Lupercio Madero 49

Secciones de divulgación

ENFOQUES

Reseña de *Elena Sánchez Valenzuela*, de Patricia Torres San Martín
María del Carmen de Lara Rangel 71

Editorial

Presentamos con enorme gusto un nuevo número de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*. Aunque breve, el conjunto de artículos incide en la discusión acerca de las mujeres en el cine, delante y detrás de la cámara, y la importancia que tienen en la producción, difusión y cultura cinematográfica. Consideramos que no es coincidencia la predominancia de la feminidad como perspectiva de análisis, pues la subversión de modelos hegemónicos en el cine pasa en gran medida por los cuestionamientos de género, así como su intersección con las críticas poscoloniales y la reivindicación de grupos minoritarios. Por todo eso, hemos decidido emplear como portada un plano de la película *Ixcanul* (2015) que refleja con intensidad las tensiones anteriormente mencionadas.

Recordamos que *El ojo que piensa* publica tanto en español como en inglés, y es por eso que en el presente número se puede encontrar el artículo “Market demands and the perpetuation of poverty: City versus country in Jayro Bustamante’s *Ixcanul*”, de Michelle Warren y Sonja H. Bickford. Las autoras parten de la obra de Raymond Williams *The Country and the City* para enmarcar y analizar el contraste entre el entorno caótico de Ciudad de Guatemala y la vida bucólica y apacible que habitan los personajes del filme guatemalteco. Recapitulando varios momentos clave en la narrativa de la película, se señala cómo la explotación laboral y la sumisión en la pobreza de la población kakchikel, en particular de las mujeres, son mecanismos de opresión que sirven en beneficio de las demandas internacionales de plantación y consumo de café.

En el artículo “Espacio y dinámicas subversivas en *Madeinusa*”, Ignacio D. Arellano-Torres busca plantear una lectura de la película de Claudia Llosa como una narrativa que se aleja del romance fundacional latinoamericano —que relata

relaciones amorosas que representan el cruce de distintas regiones, razas o intereses— y se reelabora como una nueva ficción en donde los binarismos de género y espacio quedan superados y encaminados a lograr una autonomía en tres ámbitos: en lo andino, lo indígena y lo femenino. Las dinámicas de movimiento y transición que aparecen a lo largo de la película, en especial los vinculados a la muerte, refuerzan esta lectura.

Eréndira Derbez Campos expone en su artículo “*We are divided by imaginaries lines. La fotografía y los mapas en **Bering. Equilibrio y resistencia**, de Lourdes Grobet*” una reflexión sobre el filme documental de la artista mexicana. Grobet registra bajo su lente a las comunidades Nanook que viven en las Islas Diómedes en el estrecho de Bering, y cuestiona las divisiones que suscitan las fronteras políticas, en este caso, entre Rusia y Estados Unidos. La autora reafirma el método de trabajo de la artista para acercarse a los sujetos del documental como contraste a los procesos de dominación y poder que se asoman ideológicamente en las cartografías, en especial las del siglo XIX.

Como parte de la sección Ópera prima, se encuentra el artículo “*El laberinto del fauno y La forma del agua: la representación femenina y el amor en el cine de Guillermo del Toro*”, de Salvador Iván Lupercio Madero. El autor analiza cómo en ambos filmes del realizador tapatío la protagonista trasciende de una representación tradicional de la feminidad a una moderna, y cómo el amor confluyente se vuelve un elemento desencadenante de ello.

Como parte de las secciones de divulgación, el número incluye una reseña del libro *Elena Sánchez Valenzuela* (2019), de Patricia Torres San Martín, estudio histórico acerca de la protagonista de la versión silente de *Santa* (1918). Como bien señala María del Carmen de Lara, autora de la reseña y destacada realizadora mexicana, el libro rescata las labores de preservación, difusión y vinculación de una mujer que fue olvidada y despreciada a pesar de lo visionario de sus esfuerzos. De Lara pone énfasis en la importancia de investigar y visibilizar el quehacer de las mujeres en el ámbito cinematográfico con el fin de fortalecer el trabajo

de las cineastas y de disipar la creencia de que las mujeres no forman parte de la historia del cine nacional.

Agradecemos con entusiasmo a todos los involucrados que hacen posible la publicación de la revista, en particular, a los autores, dictaminadores y al equipo de diseño editorial que con su dedicación se encargan de que la revista alcance gran impacto. Entramos, además, a una nueva década de *El ojo que piensa* con el prospecto de lograr todavía mayor visibilidad y alcance académico. Enhorabuena por los años y el trabajo que nos espera. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte
Multimedia / Zoom out / Ópera prima

Market Demands and the Perpetuation of Poverty: City versus Country in Jayro Bustamante's *Ixcánul*

Las demandas del mercado y la perpetuación de la pobreza: ciudad vs. campo en Ixcánul, de Jayro Bustamante

MICHELLE WARREN
warrenm2@unk.edu

SONJA H. BICKFORD
bickfordsh@unk.edu

*University of Nebraska
Kearney, USA.*

SUBMITTED
March 21, 2019

ACCEPTED
October 30, 2019

PUBLISHED
January 1st, 2020

<https://doi.org/10.32870/eljoquepiensa.v0i20.319>

ABSTRACT / In this study, we examine *Ixcánul* (2015), a debut film by director Jayro Bustamante. Under a framework of Raymond Williams' landmark study, *The Country and the City*, we look at how the film portrays a stark contrast between life in the gritty and chaotic Guatemala City and the peaceful and seemingly bucolic coffee plantation where the main characters live, focusing on how the film reveals that the main problems that the indigenous characters experience on that plantation are inextricably tied to the market demands placed on them by the city (and by extension, the consumers from even beyond Guatemala). As the characters navigate between the two worlds (city/country) to deal with their own crises, we see how life on the plantation keeps the Kakchikel characters in a state of perpetual oppression.

KEYWORDS / volcano, Guatemala, kakchikel, Jayro Bustamante, city versus country.

RESUMEN / En este estudio, examinamos *Ixcánul* (2015), la primera producción cinematográfica del director Jayro Bustamante. Bajo el marco del estudio fundamental del teorista Raymond Williams (*The Country and the City*), miramos cómo la película retrata un contraste entre la vida caótica en Ciudad de Guatemala, y la vida aparentemente bucólica en la plantación de café donde viven los personajes principales, enfocándonos en cómo la película revela que los problemas principales que experimentan en la plantación se conectan intrínsecamente con la demanda del mercado creada por la ciudad (y por extensión, con los consumidores más allá de la misma Guatemala). Mientras los personajes navegan entre los dos mundos (ciudad/campo) para lidiar con sus propios problemas, vemos cómo la vida en la plantación sirve para perpetuar el ciclo de opresión para los kakchikel.

PALABRAS CLAVE / volcán, Guatemala, Kakchikel, Jayro Bustamante, ciudad vs. campo.

Ixcánul

(Jayro Bustamante, 2015).



The greed and calculation, so easily isolated and condemned in the city, run back, quite clearly, to the country houses, with the fields and their labourers around them. And this is a double process. The exploitation of man and of nature, which takes place in the country, is realised and concentrated in the city.

(Williams, 1975)

Jayro Bustamante, in his 2015 debut film *Ixcánul*, posits urban life versus life in the countryside to underline the tenuous and deeply entangled relationship between the two in the case of Guatemala. In *Ixcánul*, we see rural Guatemala contrasted with urban Guatemala, the former characterized by a quiet, lush coffee plantation in the shadow of an omnipresent smoking volcano, and the latter by a chaotic city, where the rural indigenous characters struggle in both linguistic and cultural confusion. Bustamante then overturns the concept of nature as pure and good by showing the imposition of the city and its economic demands on the livelihood of those people who work the plantation, providing coffee for the urban and international markets. In *Ixcánul*, urban demand and development not only stand in stark negative contrast to the tranquil countryside; they also exert destruction on the countryside through their demands.

As the above-mentioned Williams (1975) quote points out, while the countryside is often portrayed in literature as a locus of peace and tranquility contrasting with urban chaos that peaceful life truthfully never exists as urban demands wreak havoc on it. *Ixcánul* delivers a view into the starkly different worlds of indigenous, rural

Guatemala and modern urban Guatemala but also weaves a thread through that rural life showing how, while different than city life, rural life is inextricably bound to and violated by the demands of urban dwellers, and beyond those in Guatemala City, all the way to the international consumers of the coffee and other luxury crops grown on the plantation (Guatemala, n. d.).

Two internationally-known Guatemalan figures, Miguel Ángel Asturias and Rigoberta Menchú, have brought the conditions of Guatemalan indigenous life to the world's attention through their work. Author Miguel Ángel Asturias (1899-1974) won the Nobel Prize for Literature in 1967. Novels such as his *Leyendas de Guatemala* (1930) and *Hombres de maíz* (1949) describe both indigenous culture prior to the arrival of Spaniards, as well as some of the squalid conditions Guatemalan indigenous people suffered into the twentieth century. K'iche' activist Rigoberta Menchú (1959-) received world-wide recognition with her Nobel Peace Prize in 1992, following the successful reception of her testimonial novel, *I, Rigoberta* (1983, as told to Elizabeth Burgos). Even thirty some years following the release of that novel, rural and indigenous Guatemalans continue to live in disparaging conditions. The population is around 15.5 million inhabitants, and the country is about the same size as the US state of Pennsylvania. The country's official language is Spanish, which indigenous peoples in rural areas do not speak or understand, speaking instead one of the at least 23 documented indigenous languages accounted for in Guatemala. There is a disproportionately high fertility and growth rate in relation to the rest of Latin America, pronouncedly so in indigenous populations, who have extremely limited access to health care and contraception. Some 80% of the indigenous population lives in poverty, without electricity and clean drinking water, as the characters in this film (The World Bank, 2018).

The characters in *Ixcánul* are Kakchikel. In fact, the title itself is a Kakchikel word that means volcano. *Ixcánul* takes place in rural Guatemala on a coffee plantation in the shadow

of the titular volcano. It tells the story of María, a young Kakchikel woman, whose family lives and works there. María is betrothed to Ignacio, the only indigenous character who also speaks fluent Spanish and understands city ways. Ignacio is widowed, and needs María to help him care for his children. Their marriage will also secure a place for María's aging parents once they are no longer able to work, guaranteeing a roof over their head for the rest of their lives. María, however, has other thoughts. She seeks an escape from plantation life and wants to immigrate with a young and misguided plantation worker named Pepe to the USA, or, as Pepe puts it, the "other side of the volcano". It is never clearly evident if María actually loves Pepe, but she very purposefully strategizes a pregnancy with him, thinking that he will then have to take her along to the USA. He leaves without her, and the story of how María, her family, and eventually Ignacio all deal with the pregnancy is what drives the film forward.

The squalid and unjust conditions under which indigenous people in Guatemala live, and one real woman's story in particular, were the impetus for Jayro Bustamante to create this film. In an interview, he tells about meeting the figure who was the inspiration for the film's main character while traveling alongside his mother in rural Guatemala:

It all began when I met María, the real María; a woman from Kakchikel who lives in a very isolated region called Sololá, where there is a great concentration of people of Mayan Kakchikel ethnicity. My mother, who is a doctor, was carrying out medical campaigns to try to convince women to allow their children to be vaccinated against polio, which at the time was ravaging the country. She then met this woman and introduced her to me. She told me her story, I imagined it, and when I met her again, I asked for her permission to tell it to all of you. She said, 'I really want you to share this story because it is the story of many women, not just mine. But I don't want you to share my name, and I don't want to see the film'. She added, 'You did a good thing in telling me, but don't come back to show me'. And there you have it —that is how it all began (Jayro Bustamante Director. Interview, 2015, para. 1).



FIGURE 1. *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015).

Through *Ixcanul*, Bustamante reveals the difficult reality in which rural indigenous Guatemalans live. Through his pacing and careful framing of María and her world, Bustamante creates empathy for her vulnerable situation, placing the viewer on her and her family's side of the eventual conflict.

Ixcanul opens and closes in nearly identical scenes: young protagonist María (played by newcomer María Mercedes Coroy) being dressed in traditional celebratory clothing by her mother; in the beginning, to meet her soon-to-be husband, plantation foreman Ignacio; in the end, to actually marry him. The repetition of this scene in the opening and closing of the film (with a few key differences discussed below) suggests a circularity symbolic of the cycle that keeps indigenous Guatemalans in a state of defenseless poverty, victims of Spanish-speakers who keep them ignorant in order to suit their own economic and labor needs [FIGURE 1].

There is a quiet beauty in the lives of seventeen-year-old María and her steady-handed mother, the main two women characters. They lead a seemingly bucolic life, tending to their pigs and chickens, engaging in almost ritualistic bathing and dressing together, and delivering ceremonial offerings to the always-smoking volcano that dominates the background. The

natural world María lives in serves as a mentor/teacher for her coming-of-age [FIGURE 2]. She learns of the connection between sexual desire and alcohol as she helps her mother get the pigs drunk on rum so they will mate. She tests out her own sensuality, and how to fulfill herself, as she practices kissing a tree, straddling it and riding it as if it were her lover. Living in close quarters with her parents, María also witnesses their sex life: she is present and feigning sleep in one scene where her mother initiates intimacy. These scenes present the natural world as a lush green natural innocence, unaltered by modern civilization, providing María with a safe sexual experimentation. Eventually, María puts her lessons into action, waiting for a very drunk Pepe outside the local tavern and seducing him.

After María becomes pregnant, we see that all that is countryside is not necessarily pastoral, almost as if her passage into womanhood and losing her virginity invites difficulty into the village and her life. When Pepe and other workers collect their pay from Ignacio, many of them owe almost as much as their wages. Lamentably, a large portion of their salary goes to paying the plantation back for their living expenses, and in Pepe's case, his sizeable bar tab, making it nearly impossible to get ahead financially. Pepe, though seemingly not very wise, does fool his friends into loaning him money and fleeing the plantation to

travel to the USA. In the process, he also leaves María behind with her unborn child, without an exit strategy, and with a complicated situation she will have to explain to Ignacio.

Here, we begin to observe more collateral damage caused by economic pressure on the land and its workers to produce. We see María and her mother pouring jugs of toxic anti-dengue chemicals into the plantation's water supply. Exposure to these products as well as the ones that are soon introduced to help control an unwanted venomous snake infestation expose María and the rest of the plantation workers to harsh and potentially damaging chemicals. In fact, the snake-killing chemical Ignacio brings from the city (originally from the US, so "it must be good") makes María and her father feel ill from the fumes. María runs off vomiting, and her father confirms that it must be secondary effects from the snake poison; in fact he too feels ill from smelling it.

When the snake-killing product fails to eradicate the plantation of the venomous creatures, the characters turn to traditional belief. Under the guidance of a shaman, who consults the gods and encourages María to use her pregnant state to scare the snakes away, the young mother-to-be attempts such by stomping into the field where the snakes are living. Instead of scaring them, María is bitten on the foot, her life placed in precarious danger. The ensuing race to the city shows the spectators for the first time in the film the dark chaos of the urban center and its effects on the small indigenous community living in the country.

As Ignacio rushes María to the city for medical help, María's mother rides with her in the back of the pickup, holding her in her arms, begging for her survival and repenting for allowing her try to eradicate the snakes [FIGURE 3]. At an hour and several minutes into the otherwise quiet and unrushed film narrative, the cinematography reflects a sudden stylistic change as the characters speed toward the hospital. Film critic Mike D'Angelo notes: "Bustamante accompanies this abrupt shift from the country to the city with an equally abrupt formal shift, going jagged and handheld after nearly an hour of

expertly composed shots in dreamy soft focus" (2016, para. 3). Indeed, the tone swings from one extreme to the other. The long, silent languid shots ranging from the opening scene, where María stares unabashedly into the camera as her mother dresses her, to the almost oneiric views of the plantation landscape with the volcano smoking in the background, stand in stark contrast to the scenes where the crisis moment arises and the family hurries toward the city. The slow, leisurely views disappear, and the camera jolts shakily along with Ignacio's pickup as they approach the hospital. The streets are noisy, crowded, and confusing. Traffic screeches around the characters, and Castilian Spanish—which only Ignacio speaks—clutters the air. The clamor in the boulevards and inside the hospital reflects what it must feel like for the three non-Spanish speaking characters to be surrounded in a cacophony and chaos of unfamiliar sound, fearing for María's and the unborn baby's lives as the snake venom courses through her body. The confusion ensuing during their time in the hospital allows Ignacio to fool María into signing papers for giving up her baby, convincing her that the child has died but instead selling her off for adoption.

The hospital scene is pivotal in positioning and reinforcing several binary oppositions: country/city, languid/rushed, Kakchikel/Spanish, indigenous/non-indigenous, impotency/power. Life in the countryside, while not necessarily easy, is depicted cinematographically as tranquilly slow, filled with the resonating clicks of Kakchikel and visually stunning lush vegetation in the foreground of the slow rolling smoke from the volcano. The city and hospital, by contrast, are shown in choppy, jiggling frames, filled with noise and confusion as the indigenous family struggles to make sense of what is happening to María. The final pieces that posit the urban center versus the countryside are the two characters who represent each of those spaces. Ignacio bridges between the urban and the rural, using his Spanish language and cultural fluency, and his self-serving lies to trick María and her parents regarding the

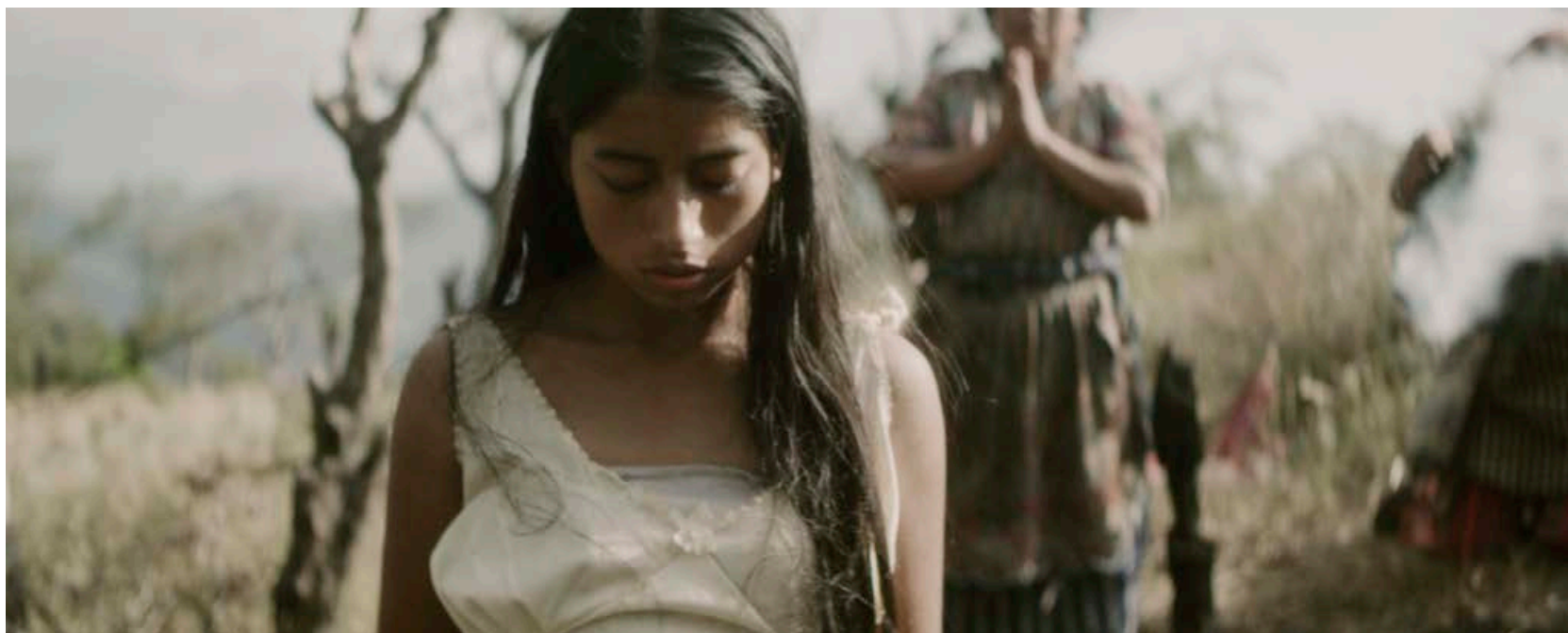


FIGURE 2. *Ixcánul* (Jayro Bustamante, 2015).

baby's fate. María, by contrast, represents the countryside, violated by the urban demand.

In Williams' *The Country and The City*, his study of how urban and rural have been juxtaposed in literature throughout history, he dispels the simplified binary opposition of city (bad) and country (good) by showing how the two are necessarily and inextricably intertwined due to supply and demand, as explained in the opening quote of this present study. He notes that people in the country as well as the country itself are exploited because of the demand from urban centers (p. 48). In the countryside of *Ixcánul*, while the natural world almost appears as its own pristine and innocent entity, we see how demands of the city (both in Guatemala and beyond its borders, where presumably the coffee harvest is destined) invade and infect the countryside.

Both María and Ignacio function in this film as human representations of that cycle of urban imposition on the innocent country, Ignacio straddling the line between country and city, indigenous and fluent in both Spanish and non-indigenous ways, almost turning his status of *colonized* to *colonizer*; María innocent like the pristine nature. In fact, María's body is treated like the country fields in that her "crop" (the baby she bears) is harvested from her in the city and sold as a consumable good

for a family able to afford it, much like the coffee produced on the plantation and exported to the city to sell. Ignacio, indigenous himself but savvy in the ways of city life and fluent in Spanish, lies to the family, telling them that while María will recover from the snake bite, the baby did not. He encourages María to unwittingly sign adoption papers, convincing her that she is agreeing to receive money from the government for the supposedly dead baby's funeral. This betrayal is key in appealing to the audience members' sympathy toward María and her unsuspecting parents: the implied viewer is privy to Ignacio's machinations and sees how he (and other officials later) trick María and posit her as victim of those (here, Ignacio) who have the power of Spanish language to assert control over the powerless indigenous. Canadian film critic Lydia Ofgang (2015) likens María to a Christian woman martyr in that the theft of her baby is like a decapitation (common for women martyrs): "A removal of property inexorably connected to her body in a violent, flagrant robbery". While we agree that the theft of her baby is indeed a "violent, flagrant robbery", we would also argue that having her baby taken from her body to be sold actually puts María on a parallel with the land her family farms, her "crop", rather than the coffee grown on the plantation, being a live child sold to someone willing to pay

premium; Ignacio serving again as the intermediary who benefits from the exploitation of her fertility. His character personifies the way that urban demand has violated the bucolic peace of the countryside. Indigenouws himself, Ignacio lives and raises his children among the plantation workers. However, as plantation overseer and the only bilingual indigenous character, Ignacio possesses infinite power over his workers. On several occasions we see Ignacio falsely interpreting conversations between María and her parents and non-Kakchikel speakers.

The final occasion when Ignacio betrays María and her family through his false translation is when they return to the city a final time, supposedly to relocate the baby who had not really died. This second city scene reinforces the opposition of the oppressive, urban versus the more innocent and violated countryside, while also setting up a final commodity: María herself. In the city, María's mother frantically pleads with the officers to help them find the baby, (in Kakchikel), the police officers calmly remind Ignacio (in Spanish) that, should they investigate, María could be arrested for the crime of selling the infant. The officers can see that neither María nor her family could have understood the papers that María "signed" to give up the baby, but rather than addressing the root of the problem (Ignacio, for tricking his indigenous "friends"), they put unsuspecting María in the guilty position of having sold her baby for profit. Upon returning to the plantation without the baby, the final transaction takes place: María's father accepts payment from Ignacio in exchange for forgetting the events surrounding the pregnancy. In paying María's father, Ignacio effectively buys María to be his bride and care for his children. María's father, by accepting the payment, also purchases (with his daughter as payment) a guarantee that he and María's mother will continue to have a place to live as they age. The money presumably goes toward the acquisition of the heavy silver earrings and necklace with which María's mother dresses for her wedding. María (much like the coffee from the plantation and the baby Ignacio sells) is again a commodity;

her cooperation, silence, and submission and that of her parents purchased with money from the sale of the baby.

The closing scene, apart from the jewelry María wears, is otherwise identical to the opening of the film. The reiteration in the final shot of María's steady gaze into the camera and her mother dressing her for her nuptials underlines the vicious circle of María's life. Though she tried, she is unable to break the cycle of poverty and servitude dealt to her in the beginning, destined to marry Ignacio, despite her attempts to escape to "the other side of the volcano". The silver jewelry that she dons in this final scene accentuates the money that has exchanged hands throughout Bustamante's film, from the coffee to the sold baby to María herself.

One other principal difference in the final shot is that, unlike in the opening scene, a crumpled, lacy veil enshrouds María's head, eerily erasing her face, denying her previously omnipresent gaze, and rendering her invisible, reinforcing her impotence in determining her own future. Ogwang (2015) purports that the positioning of María's gaze creates a sympathetic bond between her and the spectators. The enshrouding of her face, then, at the end, forces us to see her as invisible or erased, much like her ability to choose her own future.

Although critic Hartman (2017), in his review of the film claims that the film "is just a cold and somewhat brutal look at the encroachment of modern life into a world that has remained relatively untouched by modern advancements", the truth is, *Ixcánul* reveals the infringement of dominant western culture both discreetly and overtly into the indigenous peoples' lives (poison to kill snakes, language to continue the oppression of non-Spanish speakers, dreams of a prosperous life in USA just beyond the volcano), creating greater disparity between the powerful and the vulnerable (Hartman, 2017). *Ixcánul* does not offer a finite solution to its problems either, but instead appeals to spectators through the sympathetic characters of María and her parents. Economic exploitation of Guatemala's indigenous peoples for the benefit of US and other non-indigenous, international markets is nothing new, dating

back to the end of the 19th century with the United Fruit Company and continuing into the present (Zwicklbauer, 2017). Little has changed since the turn of the last century, as indigenous plantation workers continue laboring for next to nothing and existing in impoverished conditions. Bustamante's film provides viewers a highly personalized and relatable depiction of how the market for certain goods (in the case of *Ixcánul*, coffee and María's baby) abuses and takes advantage of both the countryside and the people who work it.

As Williams (1975) points out in the previously cited study, the countryside is never the peaceful, unscathed place some pastoral literature would make it out to be. Rather, the countryside is always used at the pleasure of the urban (and in this case, also international) market whose demands are supplied by the workers there. In the case of Guatemala, as presented

in *Ixcánul*, we see market demands and managers like Ignacio exercising their dominion over the poor and uneducated indigenous peoples working the plantations. The film's conclusion, by reiterating its beginning, communicates the lack of escape for those trapped in a system that keeps them impoverished and uneducated. Bustamante seeks precisely to open up viewer's eyes to the problematic dynamic between urban/rural by bringing María's story to the film. María's story, not unique to her but common among other Guatemalan indigenous people, informs the world of the secondary effects of the demand for products created and grown by the hands of people like María and her family, perpetually chained to a life of poverty and servitude, fulfilling market demands of urban Guatemala and beyond that country's borders. 🍵

FIGURE 3. *Ixcánul* (Jayro Bustamante, 2015).



References

- BURGOS, E. (2005). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Mexico City, Mexico: Siglo XXI.
- CHAVES Espinach, F. (2015, February 21). Jayro Bustamante, director de '*Ixcánul*': 'El cine nos permite preguntarnos abiertamente qué está pasando'. *La Nación*. Retrieved from <https://www.nacion.com/viva/cine/jayro-bustamante-director-de-ixcanul-el-cine-nos-permite-preguntarnos-abiertamente-que-esta-pasando/AZCBEUL5Q5DX3LNMQ63DZ5FITM/story/>
- D'ANGELO, M. (2016, August 17). *Ixcánul* is a Debut More Explosive than the Volcano it's Named For. *AV Club*. Retrieved from <https://film.avclub.com/ixcanul-is-a-debut-more-explosive-than-the-volcano-it-s-1798188595>
- Guatemala. (n. d.). In *Encyclopedia Britannica online*. Retrieved from <https://www.britannica.com/place/Guatemala/Climate#ref272497>
- HARTMAN, M. (2017, February 2). *Ixcánul*. *Blu-ray High Def Digest*. Retrieved from <https://bluray.highdefdigest.com/41180/ixcanul.html>
- Jayro Bustamante Director. Interview. (2015). *Cineuropa*. Retrieved from <http://cineuropa.org/vd.aspx?t=video&l=en&did=286435>
- OGWANG, L. (2015). The Face of Sacrifice. *Ixcánul* [Blu-ray liner notes].
- SHORRIS, E. and Shoris, S. S. (2005). The Indigenous Literatures of the Americas. *Words Without Borders*. Retrieved from <https://www.wordswithoutborders.org/article/the-indigenous-literature-of-the-americas>
- TEDLOCK, B. (2005). *The Woman in the Shaman's Body: Reclaiming the Feminine in Religion and Medicine*. New York, NY: Bantam Books.
- TEDLOCK, D. (1986). *Popol Vuh: the Mayan Book of the Dawn of Life*. New York, NY: Simon and Schuster.
- WILLIAMS, R. (1975). *The Country and the City*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
- THE WORLD BANK (2018, October). *The World Bank In Guatemala. Overview*. Retrieved from <http://www.worldbank.org/en/country/guatemala/overview>
- ZWICKLBAUER, K. (2017, October 30). US Democratic Hypocrisy and Economic Exploitation in Guatemala. *Virginia Review of Politics*. Retrieved from <https://virginiapolitics.org/online/2017/10/30/us-democratic-hypocrisy-and-economic-exploitation-in-guatemala>

Filmography

BUSTAMANTE, J. (Director & Producer) & Peralta, M., Peredo, P. and Tenenbaum, E. (Producers). (2015). *Ixcanul*. Guatemala: Kino Lorber.

MICHELLE WARREN (EE.UU.) es Profesora Asociada de Español en la Universidad de Nebraska Kearney. Investiga temas que se relacionan con la identidad étnica, género sexual, y los derechos humanos, así como el teatro, la comedia y el cine. Algunas de sus publicaciones recientes son “Breaking Boundaries: Comedy Curing Stereotypes in Rick Najera’s Theatre & Performance” en *Border-Lines* y “My Work is More Necessary Than Ever: An Interview with Rick Najera” en *Latin American Theatre Review*.

SONJA H. BICKFORD (EE.UU.) es Profesora Asistente de Comunicación con especialidad en publicidad y mercadotecnia en la Universidad de Nebraska Kearney. Entre sus campos de estudios se encuentran el marketing, el Ártico, la evaluación del impacto de negocios en el medio ambiente, la comunicación, y las artes marciales. Entre sus publicaciones recientes se encuentran “A Comparison of Scholarly Productivity Among Current Professors who Obtained Terminal Degrees” en *American Journal of Distance Education*, “Communication Processes of Information Technology Executives in Higher Education” en *IGI Global*, y “Evaluating the Role of CSR and SLO in Ecotourism: Collaboration for Economic and Environmental Sustainability of Arctic Resources” en *Resources*.

Espacio y dinámicas subversivas en *Madeinusa*

*Space and subversive
dynamics in Madeinusa*

IGNACIO D. ARELLANO-TORRES

iarellanotorres@gmail.com

*Stony Brook University,
EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN
mayo 27, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
agosto 13, 2019

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i20.328](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i20.328)

RESUMEN / El presente trabajo propone una lectura de la película *Madeinusa* (2006), dirigida por Claudia Llosa, como nueva ficción fundacional. Aborda el tratamiento simbólico de los personajes y su relación con los espacios como marca de una narrativa que supera las estructuras binarias de género que sustentan los romances fundacionales, así como las narrativas de tradición colonial. El artículo estudia cómo se subvierten las connotaciones que la geografía peruana tiene en términos de una asimétrica relación de poder: espacio andino y espacio costero.

PALABRAS CLAVE / espacio, movilidad, género, nueva ficción fundacional, Perú.

ABSTRACT / The present work proposes a reading of the film *Madeinusa* (2006), directed by Claudia Llosa, as new foundational fiction. It analyzes the symbolic treatment of the characters and their relationship with space, as a crucial aspect of a narrative that surpasses the binary structures of gender that sustain the foundational romances, as well as other narratives of colonial tradition. The article studies how the connotation Peruvian geography has in terms of an asymmetric relation of power -Andean space and coastal space- is subverted.

KEYWORDS / space, mobility, new foundational fiction, gender, Peru.

Madeinusa
(Claudia Llosa, 2006).



M*adeinusa* es una controvertida producción hispano-peruana estrenada en 2006, dirigida por Claudia Llosa, que trata sobre la historia de Madeinusa, una joven indígena de Manayaycuna, un pueblo ficticio de la sierra andina peruana. La película se centra en su deseo de emigrar a Lima, la capital de Perú, donde supone que se encuentra su madre.

En Manayaycuna conmemoran una festividad llamada Tiempo Santo, una celebración religiosa que transcurre entre la muerte de Jesucristo y su resurrección. Durante este breve periodo de tiempo consideran que, al estar muerto Cristo, no existe el pecado a los ojos de Dios, con lo que todo acto es válido. Don Cayo, padre de Madeinusa y alcalde del pueblo, abusa de su hija y es asesinado por esta ya finalizada la celebración. Para evitar el castigo, Madeinusa acusa del crimen a Salvador, un joven ingeniero limeño recién llegado al pueblo. Finalmente, ella se marcha a la capital en el mismo vehículo en el que hubiera llegado Salvador, que muere víctima, presuntamente, de un linchamiento colectivo.

La película generó una tremenda controversia. La recepción de la obra ha dado lugar a consideraciones muy dispares, desde posiciones que la tildan de ser una producción deudora de la “tradición mediática de violencia cultural contra los pueblos indígenas

de las Américas” (Pagán-Teitelbaum, 2008, p. 2), a otras que hablan de la película como una fábula feminista poscolonial: “My understanding of *Madeinusa* as an astute young woman who cleverly manipulates the passive role ascribed to her by native and criollo patriarchal societies differs fundamentally from the decidedly negative depiction of the character as abject, evil and perverted by Pagán-Teitelbaum, Zevallos and other critics” (Palaversich, 2013, p. 497). Zevallos-Aguilar (2006) la considera un ejemplo de feminismo neoliberal, un producto cultural que forma parte de los intentos de aniquilación de la cultura y población indígena: “El inconsciente político de *Madeinusa* se acopla a las propuestas de modernización neoliberal del Perú con un guiño feminista que se reconoce a primera vista” (p. 74).

La hipótesis de este trabajo es que *Madeinusa* puede leerse como la reelaboración de una nueva ficción fundacional. Los ejemplos clásicos de ficción fundacional en Latinoamérica están protagonizados por “star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interest, and the like” (Sommer, 1993, p. 5). Sommer establece el uso metafórico de los amantes como representantes de ciertas regiones, razas, intereses económicos, etc.; a la vez que califica a estos amantes como *star-crossed*. La expresión, heredada de Shakespeare, hace referencia al amor imposible, por circunstancias insalvables, de la pareja. Esto es representado en *Madeinusa* por el romance entre la indígena andina y el blanco limeño. Pero la voz *crossed* remite necesariamente al cruce, al intercambio, al dinamismo, y según propongo, al desbordamiento —más allá de sus límites— de un espacio geográfico. En *Madeinusa* nos encontramos con una representación dinámica de aquellos espacios que tradicionalmente actúan como mutuamente excluyentes en la tradición peruana: el espacio andino frente al espacio costero, la dicotomía que sostiene el mito fundacional de la nación. Es decir, el proyecto nacional peruano, dividido en una retórica binaria espacial y de género, queda representado y superado en *Madeinusa* a través del tratamiento de unos espacios que quedan identificados con

los amantes (susceptibles de desplazamiento) a través de una estrategia metonímica. Salvador y *Madeinusa* son representantes de una región, de una raza y, según la lógica del romance heterosexual, de un género. Como veremos, lo que aporta *Madeinusa* no es la mera identificación metafórica de los protagonistas del romance con los espacios dicotómicos, sino la posibilidad de leer esta identificación en términos metonímicos como un elemento móvil y dinámico que produce la desconstrucción de esta misma identificación.

Para Sommer, la metáfora del matrimonio en las antiguas ficciones fundacionales representa un momento de consolidación nacional. “The marriage metaphor slips into, or out of, a metonymy of national consolidation if we stop to consider how marriages bridged regional, economic, and party differences during the years of national consolidation” (p. 18). En *Madeinusa* nos encontramos algo distinto. En última instancia, la protagonista renuncia a acompañar a Salvador tras el encuentro sexual de ambos y decide abandonar por su cuenta el pueblo. Sus decisiones van encaminadas a lograr su propia autonomía: una autonomía del espacio andino, una autonomía de la raza indígena, una autonomía del género femenino. Al abandonar el espacio con el cual ha quedado identificada, la lógica de espacios dominantes y dependientes (masculinos y femeninos) queda rota, así como la caracterización tradicional que sustentaba la vieja ficción fundacional. El *locus* de enunciación de las prácticas de poder queda invertido (de Lima a la sierra) con la acusación final de *Madeinusa* (culpando a Salvador de la muerte de su padre), algo que permite su salida del pueblo. El espacio andino, representado por ella misma, abandona su propio emplazamiento con la migración a Lima.

Como señala Pérez Melgosa (2012), la película es una “pseudo-anthropological representation of the fictional Andean village of Manayaycuna” (p. 134). La cámara usa de la retórica del documental antropológico y parece posicionarse en una perspectiva que proyecta un mensaje inscrito en la tradición de *travel writing* que trabaja Pratt (1992). Esto es, la descripción ideológica de un espacio ajeno considerado

atrasado desde el punto de vista de desarrollo civilizatorio. Siguiendo esta lógica, se documentarían las prácticas sexuales de *Madeinusa*. La naturaleza del esporádico acto copulativo, entre ella y Salvador, marca la imposibilidad de consolidar ese acto sexual dentro de la heteronormatividad familiar. Puede ser visto, pues, como un elemento de dominación sexual, racial y epistémica por parte del limeño. Este acto sexual sería una repetición de la retórica imperialista, una nueva visita a los espacios dicotómicos peruanos a modo de las decimonónicas ficciones fundacionales, “a romantic transformation of a particular form of colonial sexual exploitation” (p. 95). En *Madeinusa*, la cámara no permite ver sino una resignificación de un espacio y una episteme, que por ser ajenas al ojo que mira (el de la directora) es reformulado en términos de dominación colonial y de dominación racial. Es decir, una perspectiva que da visibilidad a un objeto imaginario al que se le atribuye la naturaleza violenta y opresiva que el sujeto colonial dominador intenta sustraer de su propia identidad. Así se identifica al sujeto dominado y se permite la propia significación del sujeto dominador, como señalan las diversas lecturas que se han hecho sobre el pensamiento de Frantz Fanon. “Indeed, following Frantz Fanon, I suggest that the negative affects of the oppressors are ‘deposited into the bones’ of the oppressed” (Oliver, 2004, p. XIX). Este proceso de identificación tendría como objeto legitimar e inscribirse en una, según términos de Oliver, *subject position* de dominación política. El ojo camaroográfico parece someter al objeto observado con una mirada imperialista que perpetúa el silencio de la subalternidad a través de la reformulación del estereotipo de la mujer indígena salvaje y sexualizada. “If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow” (Spivak, 1988, p. 28). Es un enfoque y una manera de mirar (y contar) desde ojos imperialistas.

En una primera lectura de *Madeinusa* parece dominar esta mirada que reitera el mito del indígena-salvaje. El mito del espacio andino donde, al estilo de las crónicas coloniales,

el demonio engaña al ser humano y lo somete al pecado. La razón y la fe subyugadas a la violencia de las pulsiones biológico-animales. Este mensaje, como se ha apuntado, nace en el momento colonial y es reiterado constantemente dentro de la tradición peruana hasta el punto de producirse su institucionalización. Esto lo vemos en referentes muy cercanos a la directora, como Mario Vargas Llosa —a quien le liga una relación de parentesco— y su obra *Lituma en los Andes* (1993). La novela, creo, tiene cierta influencia en la producción de *Madeinusa*, aunque, según propongo, esta última permite una mirada más allá de la institucionalización de una visión negativa del espacio andino. Esto sucede a través de determinados elementos simbólicos que cristalizan en la reformulación de una nueva ficción fundacional y, lo que es quizás más importante todavía, en la muerte de la antigua.

La muerte es un elemento central en cualquier lectura que uno pueda hacer de *Madeinusa*, ya sea entendiéndola como una película que aporta algo nuevo, o como una película que perpetúa un mensaje colonial y patriarcal. Con su retórica documentalista nos muestra un espacio arcano, violentado por el atavismo andino donde lo mágico requiere del sacrificio. La película abre con el zumbido del *chiririnka*, el moscardón que en el espacio andino es premonitorio de la muerte. Poco después, la cámara nos remite a la protagonista cubriéndose las manos para hacer uso de un veneno, instrumento de muerte. En una primera instancia, este veneno es usado para acabar a las ratas que cercan el espacio doméstico, pero al final será usado para terminar con la vida de Cayo, el padre abusador. Si bien a través del veneno pareciera establecerse una conexión entre el padre y la rata, la conexión de esta primera escena de muerte es con Salvador, el joven ingeniero limeño que ha llegado para solucionar ciertos problemas en una cercana explotación minera. Esta conexión se da a través del elemento espacial. Esto es, *Madeinusa* coloca el veneno cercando la casa, creando un espacio donde las ratas no pueden entrar. Traspasarlo será su condena. Esto es análogo al significado del nombre del pueblo, Manayaycuna, que en quechua significa



FIGURA 1. *Madeinusa*
(Claudia Llosa, 2006).

“donde no se puede entrar” [FIGURA 1]. La transgresión del mismo supone la caída de Salvador. La película abre con otra referencia a la muerte y a los espacios cerrados (el cementerio), cita enunciada desde el más allá. “Tú que pasas, mira y observa desgraciado lo que eres. Que este pueblo a todos por igual nos encierra. Mortal cualquiera que fueras, detente y lee. Medita que soy lo que tú serás y lo que eres, he sido”. En Tiempo Santo, sin embargo, se puede transgredir las leyes del espacio cerrado y la muerte, como se aprecia en la escena donde se produce la profanación de un ataúd en el cementerio, espacio cuyo elemento definitorio es el muro que lo cerca.

La muerte según *Madeinusa* trae buena suerte, ya que asegura que encontrar ratas muertas es la razón por la que los piojos no la atacan, al contrario que a su hermana, que sí está afectada por los mismos. Es decir, la muerte (que trae suerte) es la puerta para escapar y liberarse de este espacio social que le está sometiendo, que le está chupando la vida (como simboliza la metáfora de los piojos). Por su parte, Salvador, con su penetración en un espacio vedado, algo reforzado por su acto sexual con *Madeinusa*, entra en una senda narrativa que le conduce a una muerte segura. El espacio parásito es descrito a través de la melancolía que rodea a la materialidad

de los objetos que *Madeinusa* atesora. Objetos que no pertenecen al mundo de subyugación patriarcal. Objetos foráneos a él. En primer lugar, vemos la intención de la joven de inscribirse simbólicamente en otro espacio al escribir superpuesto su nombre sobre un póster en el que se lee *Maribel*, una escena donde se manifiesta el deseo de la protagonista. La melancolía es sostenida por la música extradiegética, que queda continuamente asociada a la presencia de objetos que no pertenecen a este espacio, como las reliquias de *Madeinusa* y una fotografía que le entrega Salvador (y que *Madeinusa* cose a su falda). Más adelante, la música será asociada a los aretes que dejó su madre atrás al marcharse. La música se usa también para subrayar a *Madeinusa* doliente en un momento de castración simbólica que sufre por culpa de su hermana, ya que esta cercena su coleta. En esta escena existe un juego simbólico que invita a la posibilidad futura de la apropiación del falo por parte de la protagonista, como se verá más adelante. Una apropiación que permite a *Madeinusa* salir de la aldea. La última vez que se usa la música es al final de la cinta, en el camión de El Mudo (el conductor), donde *Madeinusa* luce los aretes, lleva la fotografía al cuello y recompone la coleta en su muñeca anulando así la agresión de su hermana.

La figura de la hermana funciona como una extensión de la antigua ficción fundacional que ha de ser dejada atrás: “Me voy a ir a Lima. Y tú no”. Su hermana es un recordatorio de la performatividad no subvertida, es la que lleva el pelo suelto siendo condenada por ello a tener la cabeza llena de piojos, la que se niega a encontrar roedores muertos. Es la que, en otra escena, no tiene la llave para abrir la puerta que encierra a Madeinusa cuando esta que atrapada en un ático (junto al resto de obsequios-ofrendas a la Virgen). De nuevo se refuerza el simbolismo de los espacios cerrados y las posibilidades, o no, de una moderna ficción fundacional al romper con sus muros.

Los objetos que ha ido atesorando Madeinusa representan cómo la imposibilidad del subalterno de hablar va a ser transgredida. Cayo, que llama porquerías a las reliquias de Madeinusa, quema parte de los objetos. En este primer momento, la figura paterna es poseedora del falo y reduce a cenizas la autoafirmación simbólica de Madeinusa en el póster. La muerte del padre abusador viene a permitir la cercenación de este falo opresor que todo lo reduce a cenizas y que todo lo encierra bajo llave, ya sea a Salvador, a su hija, o las ofrendas del pueblo. Planteo que el sentido simbólico de las muertes de Cayo y Salvador no es necesariamente signo del indígena sometido a las pulsiones de la violencia, sino que remite a una violencia que muestra la posibilidad de superar las performatividades asociadas a los espacios dicotómicos peruanos. El héroe liberador limeño ya no tiene sentido. Esto es, *Madeinusa* no perpetúa el mito de la violencia andina, sino que participa de un circuito de trasgresión y de lo que Butler, en su lectura de Wittig y otros autores, denomina *actos subversivos corpóreos*. “The task for women, Wittig argues, is to assume the position of the authoritative, speaking subject –which is in some sense their ontological grounded ‘right’– and to overthrow both the category of sex and the system of compulsory heterosexuality that is its origin” (Butler, 1999, p. 115).

El abandono del lugar es facilitado por la muerte del padre incestuoso (incesto del que Salvador es testigo, toda una escena de virilidad fallida y no-intervención) y por la muerte de Salvador (penetrador de la Virgen, ya que Salvador y Madeinusa mantienen relaciones sexuales caracterizada ella como la Virgen María). Madeinusa se marcha a Lima, teórico núcleo de civilización heredero del sistema de representación del sujeto colonial colonizador, es decir del dominio fálico. Esto representa el regreso al seno materno, a la Madre (que ella piensa le espera en Lima). La performatividad binaria de los espacios queda así superada.

Como he señalado anteriormente, en la escena de la muerte de la rata anticipamos la muerte de Salvador. Es por ello innecesario hacer presente el linchamiento de aquel que ha traspasado los límites del espacio sagrado. Aquí que se hace evidente la conexión con *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa. Esta novela se inspira en los sucesos de Uchuraccay, de 1983, donde fueron asesinados ocho periodistas. El autor formó parte de la comisión de investigación de dichos sucesos. No es solo el *tropo* del linchamiento o las conexiones temáticas, sino también la manera de mirar del novelista la que marca a la directora. Como señala Mayer (1992), el autor peruano hace un uso constante de la retórica y justificación antropológica. “Vargas Llosa becomes the writer, observer, and commentator of political reality” (p. 475), la misma técnica que usa el ojo camarográfico de la directora peruana.

Madeinusa reelabora el *tropo* del linchamiento asociado a la naturaleza indígena por la retórica heredera de las relaciones de dominación coloniales. Ahora, este juega un papel fundamental en mostrar lo innecesario del romance fundacional. Es la muerte de las ratas (asociadas a Salvador) lo que permite en última instancia a la protagonista marchar a una Lima, quizás también ficticia, donde encontrarse con su madre. Salvador vuelve a ser conectado por la secuencia de escenas con unas ratas, a las que ya hemos visto el futuro que les espera en Manayacuna. Es decir, en la película podemos sentir la latencia del linchamiento, ya que este no se hace

explícito, aunque el desarrollo de la película invita al espectador a completar la narrativa más allá de los créditos finales, haciéndole partícipe del proceso de construcción de la historia al dar muerte mentalmente al personaje de Salvador.

En lo referente a los espacios, partiendo de la tradición andina, el espacio sagrado queda identificado con Madeinusa (personaje femenino). Esto se produce a través de un proceso de metonimia con rasgos de transculturación. Esto es, el cerro sagrado, cerro donde en la tradición andina se halla el origen del Inca (el cerro como *Madre*, aunque también la tradición asocia su nacimiento con el lago Titicaca), es en realidad considerado como una *huaca* (objeto sagrado). Esta huaca andina es a su vez identificada con la Virgen María de la tradición católica. Uno de los eventos principales de la celebración que antecede la llegada del Tiempo Santo, eje temporal donde se sitúa la narrativa, es la elección de una de las jóvenes (se presume que virginales-sagradas-inmaculadas) como Virgen. Esta retórica metonímica es reforzada con el elemento de lo visual al ser el escenario donde se produce la elección un decorado que nos remite directamente a lo anteriormente referido: el decorado representa a la Virgen caracterizada como un cerro. Es decir, el espacio sagrado andino adquiere no ya una resignificación simbólica e híbrida (católico-andina), sino una corporeidad susceptible de movimiento: Madeinusa caracterizada como Virgen. Esto se hace explícito en una escena posterior donde este escenario se convierte en una puerta que atraviesa Madeinusa ya entronizada en su papel de Virgen. Es esta posibilidad de dinamismo, esta posibilidad de atravesar el umbral, lo que la película aporta de nuevo al viejo mito nacional. Este dinamismo impulsa la ambición de Madeinusa, que no es otra que la de abandonar la aldea, su *patria*, y marchar hacia Lima, donde espera encontrar a su madre.

Tanto la localidad ficticia Manayaycuna, el pueblo al que nadie puede entrar, como su representación corpórea (la Virgen), son penetradas por una masculinidad externa (Salvador-Lima) que en teoría no pertenece al espacio andino, pero que, con su injerencia, les está posibilitando salirse de

sus propias limitaciones geográfico-simbólicas. Es gracias a este dinamismo que los espacios femeninos y masculinos subvierten los rasgos de su performatividad, esos elementos que sostienen los romances fundacionales. Es decir, se puede leer la película más allá de una dicotomía entre Lima y Andes, o entre figuras masculinas y femeninas, para poder entenderla como una nueva ficción fundacional. Ahora, la ficción criolla del proyecto indigenista bajo la dirección del burgués limeño, que propone por ejemplo Clorinda Matto de Turner en *Aves sin nido* (1889), o la visión del indígena como encarnación de la nación peruana de González de Prada en su *Discurso en el Politeama* (1888), han quedado superadas.

Madeinusa ya no necesita del romance (fallido o no) para salir de la aldea. *Madeinusa* permite una lectura donde lo femenino reniega de los rasgos performativos que se intentan imponer desde el romance. Ahora, desde el propio espacio andino, se permite impulsar movimiento a unos elementos que se integran en un circuito regido por el principio de incertidumbre donde no se puede precisar la localización geográfica debido al dinamismo y al movimiento de los mismos. Esta incertidumbre es liberadora, es subversiva, es fundacional, es una deconstrucción de la performatividad asociada a espacios y géneros. “The margins of the nation displace the center; the peoples of the periphery return to rewrite the history and fiction of the metropolis” (Bhabha, 1990, p. 6).

Madeinusa es capaz de reescribir su historia, de abrir por sí sola la puerta que le encierra después de que el circuito comercial de lo femenino quede roto con la negativa de Salvador a escoger una de las ofrendas encerradas (entre las cuales se encuentra ella) a ofrecimiento paterno. Esa fallida negociación de los dos varones sobre el cuerpo de Madeinusa da como resultado un discurso donde la protagonista no cumple el papel que debiera. “It is because women’s bodies –through their use, consumption, and circulation– provide for the condition making social life and culture possible, although they remain an unknown ‘infrastructure’ of the elaboration of that social life and culture” (Irigaray, 1985, p. 171). El rechazo

al romance por parte de Salvador, subraya el hecho de que Madeinusa ya no es un bien susceptible de ser comercializado.

Como simboliza la escena donde Madeinusa sale por sí sola del ático en que su padre la encierra, es importante atender al tratamiento de los espacios de transición o de paso. La película tiene lugar en las punas, como se encarga de situarnos Madeinusa con su canto bilingüe. La puna es un concepto que refiere a lo transicional, ya que es el espacio que antecede a la cumbre andina, es el umbral de las sagradas cumbres nevadas [FIGURA 2]. Los dos personajes que podemos identificar como los nodos de la tradicional dicotomía geográfica-simbólica peruana, Salvador y Madeinusa (que hubieran sido protagonistas del viejo romance fundacional fallido) son puntualmente encerrados. Lo que tienen en común estos encierros es la incapacidad de las puertas de guardar lo que encierran. El umbral se nos presenta, pues, como un espacio de posibilidades, de trasgresión. Lo fallido es el encierro,

no en vano Salvador acaba entrando en “el pueblo donde no se puede entrar”, y a su vez Madeinusa acaba saliendo del “pueblo encerrado”, otra traducción válida del nombre de Manayaycuna, ya que opera como sinónimo dentro de la lógica lingüística quechua.

La narrativa, como hemos visto, sucede en Tiempo Santo, un periodo que, al igual que el espacio, es en sí mismo transitorio. Dios ha muerto (a través de su identificación con el Hijo), permitiéndose ahora en la aldea todo tipo de pecado. La muerte del Hijo abre una temporalidad de tránsito que nos remite a los tres días que pasan hasta su resurrección de entre de los muertos tras la Pasión. Se abre una puerta en el tiempo que parece permitir la salida de Madeinusa de su aldea, como insiste el personaje en su plan de fuga con Salvador. Este tránsito es diferente al *tránsito* mariano. María, Madre por excelencia, no conoce la muerte en su ascensión corpórea a los Cielos. Se establece así una figura femenina en posición

FIGURA 2. *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006).



privilegiada. El desbordamiento de las performatividades asociadas a un género se produce en tanto que Madeinusa es identificada con la Virgen y no necesita de su muerte para proceder al tránsito, pero es a su vez también identificada con la pasión de Cristo en tanto que es el gran personaje sufriente de la película. Cristo es también identificado con el padre abusador a través de una toma donde Cayo queda reflejado en el espejo, evocando una anterior escena donde la estatua de Cristo es besada por la Virgen. Es decir, se construye un triángulo Cristo-Cayo-Madeinusa, y el falo del padre incestuoso es traspasado a Madeinusa a través del sufrimiento y el ejercicio de la violencia. Es por ello que se justifica la utilización retórica del *pathos* (palabra de la cual deriva la palabra *pasión*) para dar un giro en la transmisión del afecto. “The term ‘affect’ is one translation of the Latin *affectus*, which can be translated as ‘passion’ or ‘emotion’” (Brennan, 2004, p. 3). La violencia que existe en torno a Madeinusa no es vista ya como locura y atavismo salvaje, sino como redención catártica que permite la posibilidad de futuro. El mártir sufriente es ahora mártir por ser el victimario. En otra escena de fuerte carga simbólica, las corbatas de los hombres son cortadas. Ahora las mujeres son las que integran a los hombres en un circuito de mercado sexual, abriendo la posibilidad de que sean ellas las portadoras del falo, abriendo la posibilidad de que ellas también puedan ejercer una violencia, en este caso, redentora.

En Tiempo Santo la narrativa del umbral y del espacio transitorio permite la formulación de un nuevo proyecto nacional donde el espacio andino puede desbordarse y marchar a Lima, y donde el espacio limeño puede penetrar a través de metonimia sexual en el pueblo al que nadie puede entrar. Se nos presenta el umbral como un espacio de posibilidades heterotópicas donde se yuxtaponen dos realidades aparentemente enfrentadas en las viejas ficciones fundacionales de la novela latinoamericana. “We are at the epoch of simultaneity: we are at the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and the far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment, I believe, when our experience of the

world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein” (Foucault y Miskowiec, 1986, p. 22). Es en el cruce, en la intersección (o *tránsito* si entendemos este como el paso de un lugar a otro), donde se produce el nacimiento y la subversión. Uno de los momentos claves de la película, por su carga afectiva, es la llegada al pueblo de Salvador. Este se cruza con la Virgen (Madeinusa vestida de Virgen) y sus miradas se siguen la una a la otra. La sucesión de los planos del rostro de ambos personajes y el dinamismo de la cámara que acompaña, pero no detiene, el paso de los personajes, sintetiza el momento donde se produce el desbordamiento de los espacios más allá de sus limitaciones geográficas. La cámara acompaña después a Madeinusa en su carrera, dejando a Salvador fuera del enfoque. En relación con el movimiento, la carretera (un espacio cuya esencia es la de ser transitado) en *Madeinusa* juega un rol fundamental. Es el espacio que une los nodos costeño y andino, es el espacio que permite tanto la entrada en un pueblo “donde no se puede entrar”, como la salida del mismo por parte de la identificación metonímica de este mismo espacio con el personaje femenino protagonista. La lógica de los espacios de transición, como las puertas y la carretera en *Madeinusa*, funciona como catalizadora de los elementos dinámicos que permiten romper con la representación de los espacios geográficos heteronormativos, abriendo así las posibilidades de una lectura alternativa.

La carretera no es transitada sin la presencia de un personaje aparentemente secundario, pero que es el facilitador y partícipe del proceso de integración de los dos ámbitos dicotómicos. El chofer del camión, llamado El Mudo, posibilita tanto la entrada como la salida de unos espacios donde la categorización de cerrado y estático ya no es operativa debido a su propio desbordamiento. Es decir, tanto Manayaycuna como Lima son espacios ficticios e intercambiables. El limeño, “¿qué estás hablando? yo no puedo volver a Lima”, no puede regresar a Lima porque Lima con su salida a través del viaje en el camión del Mudo ya no está como lugar-geográfico. Se ha producido

una traslación del espacio simbólico, un acercamiento de la costa al espacio andino. El circuito se cerrará con la salida del propio espacio andino (Madeinsusa-Virgen-Cerro) de su espacio geográfico en ese mismo camión y por esa misma carretera. Esto es, los dos extremos son espacios ficticios que se mueven por espacios transicionales atravesando una serie de umbrales incapaces de retener los rasgos performativos que configuran la identidad que las retóricas del *writing travel* y la heteronormatividad colonial intentan imponer. En relación con la importancia de la muerte como elemento liberador (el establecimiento de la figura de Jesucristo como un elemento central de la película no es en vano, ya que la salida de Madeinusa es posible a partir de la muerte de su padre y la integración de lo limeño en lo andino se realiza a través del linchamiento de Salvador), El Mudo funciona simbólicamente como el Caronte de la tradición clásica, no en el sentido de conductor de almas al inframundo, como pudiéramos leer si entendiésemos la película desde la mirada imperial, sino como integrador de dos espacios opuestos, como nexo y vínculo que posibilita la integración del proyecto nacional, de la nueva ficción fundacional.

Para reforzar el proyecto integrador de la nueva ficción fundacional, se atienden a los sistemas de representación epistémica tanto del sujeto colonial colonizador como del sujeto colonial colonizado. Se ha hecho mención a Mario Vargas Llosa, pero la película también remite directamente al universo simbólico andino de la obra de José María Arguedas. El *chiririnka*, anteriormente referido, ofrece al observador el zumbido premonitorio que sitúa al lector en una narrativa donde la muerte es el dinamizador de la trama. Es claro que la autora conoce los referentes arguedianos y hace uso de ellos. También vemos en la película el uso de la episteme indígena a través del elemento oralizante de la narración, elemento que subyace en parte a las producciones andinas como señala

Mazzotti en su trabajo sobre el Inca Garcilaso de la Vega, “que establecerá aquellos vínculos que la obra guarda con un discurso que excede largamente el universo escrito; discurso eminentemente oral que se hereda del conocimiento directo de la realidad andina” (Mazzotti, 1996, p. 19). Esta tradición, que Mazzotti asocia a la oralidad y a la coralidad (en tanto realidad polifónica del mestizaje), la vemos en *Madeinusa* a través de la canción bilingüe de la protagonista –que sitúa al espectador en la transitoriedad de los ejes temporal (Tiempo Santo) y espacial (las pumanas)–, así como en el coro de niñas que anuncian la apertura y el cierre de este tiempo de transición.

En la película, esta tradición se compagina con la tradición clásica donde el nombre de El Mudo, paradójicamente, representa la negación de esa oralidad anteriormente referida, así como la ruptura de la relación entre significante y significado dada la explicación del personaje sobre su nombre. El Mudo, en un giro catacrético, explica que es llamado *mudo* no por no hablar, sino por hablar mucho. Siguiendo con la posibilidad de que exista un sustrato clásico en cuanto a los referentes simbólicos de la directora, planteo la posibilidad de establecer un acercamiento entre Madeinusa y Psique, uno de los pocos personajes en salir del inframundo. Psique es a su vez la representación del último hálito que deja el cuerpo tras la defunción corpórea, la posibilidad de una nueva resurrección de entre los muertos, de una nueva ficción fundacional que deje atrás el cuerpo de la antigua. Madeinusa, el personaje femenino, funciona con su desbordamiento performativo y geográfico, con su movimiento a través de los espacios (y momentos) transicionales, como psicopompo (mariposa-ser que conduce a las ánimas al inframundo) de la antigua ficción fundacional. Es decir, *Madeinusa* representa la ruptura de la crisálida fálica del viejo romance fundacional latinoamericano. 🍷

Bibliografía

- BHABHA, H. K. (1990). Introduction: narrating the nation. En H. K. Bhabha (Ed.), *Nation and Narration* (pp. 1-8). Londres, Reino Unido: Routledge.
- BUTLER, J. (1999). *Gender Trouble. Feminism And The Subversion Of Identity*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- BRENNAN, T. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca, EE.UU.: Cornell University Press.
- FOUCAULT, M. y Miskowiec, J. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.
doi: <https://doi.org/10.2307/464648>
- IRIGARAY, L. (1985). *The Sex Which is Not One*. Ithaca, EE.UU.: Cornell University Press.
- MAYER, E. (1991). Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes' Reexamined. *Cultural Anthropology*, 6(4), 466-504.
doi: <https://doi.org/10.1525/can.1991.6.4.02a00030>
- MAZZOTTI, J. A. (1996). *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias Andinas*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- OLIVER, K. (2004). *The Colonization of Psychic Space: A Psychoanalytic Social Theory of Oppression*. Minneapolis, EE.UU.: University Of Minnesota Press.
- PAGÁN-TEITELBAUM, I. (2008). El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (12), 1-30.
- PALAVERSICH, D. (2013). Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa's *Madeinusa*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 90(4), 489-503.
doi: <https://doi.org/10.3828/bhs.2013.31>
- PÉREZ Melgosa, A. (2012). *Cinema And Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- PRATT, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing And Transculturation*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- SOMMER, D. (1993). *Foundational Fictions: The National Romances Of Latin America*. Berkeley, EE.UU.: University of California Press.
- SPIVAK, G. (1988). Can the Subaltern Speak? En C. Nelson y L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Londres, Reino Unido: Macmillan.
- ZIVALLOS-AGUILAR, J. (2006). *Madeinusa* y el cargamontón neoliberal. *Wayra*, (4), 71-81.

Filmografía

LLOSA, C. (Directora & Productora) & Morales, J. M. y Chavarrías, A. (Productores). (2006). *Madeinusa*. Perú, España: Vela Films.

IGNACIO D. ARELLANO-TORRES (España) es estudiante de doctorado en la Universidad de Stony Brook. Entre sus intereses se encuentran los problemas del desplazamiento, la movilidad de los cuerpos y el espacio. Ha trabajado una diversidad de temas, culturas y periodos, que van desde la literatura del Siglo de Oro español al cine latinoamericano contemporáneo. Ha publicado artículos, o aceptados para publicación, en revistas como *Hispania*, *Hispanófila*, *Romance Notes*, *Catedral Tomada*, *RILCE*, *La Perinola*, *Ínsula* y *Anales Cervantinos*.

We are divided by imaginaries lines. La fotografía y los mapas en Bering. Equilibrio y resistencia, de Lourdes Grobet

*We are divided by imaginaries lines.
Photography and maps in
Bering. Balance and resistance,
by Lourdes Grobet*

ERÉNDIRA DERBEZ CAMPOS
erendiraderbez@gmail.com

*Universidad Iberoamericana,
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 25, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
septiembre 30, 2019

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i20.320](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i20.320)

RESUMEN / *Bering. Equilibrio y resistencia* es el nombre de una exhibición y también de un documental creado por la artista mexicana Lourdes Grobet. En el siguiente artículo me centraré en el trabajo de cine documental de esta reconocida fotógrafa. Grobet, interesada en la separación política entre la Diómada Mayor (Rusia) y la Diómada Menor (EE.UU.) en el estrecho de Bering, se pregunta por la frontera entre Estados Unidos y Rusia. Las fronteras son un espacio de control y de poder, pero ¿quién decide dónde comienzan las fronteras? ¿Qué implicaciones sociales tienen? Grobet trabaja con migraciones y las comunidades nanook. Se centra en la vida cotidiana, las tradiciones antiguas y el balance entre la vida moderna estadounidense y sus raíces.

PALABRAS CLAVE / Lourdes Grobet, Bering, cine documental, fronteras, cartografía, fotografía.

ABSTRACT / *Bering. Balance and Resistance* is the name of both an exhibition and a documentary film created by the Mexican artist Lourdes Grobet. In the following article I will focus on the documentary film work of this renowned photographer. Grobet, interested in the political separation between the Big Diomed Island (Russia) and the Little Diomed Island (USA) in the Bering Strait, wonders about the border between the United States and Russia. Borders are a space of control and power, but, who decides where borders begin? What social implications do borders have? Grobet works with migrations and Nanook communities. She focuses on everyday life, ancient traditions and the balance between modern American life and the Nanook roots.

KEYWORDS / Lourdes Grobet, Bering, documentary film, borders, cartography, photography.



Bering. Equilibrio y resistencia
(Lourdes Grobet, 2013).

INTRODUCCIÓN

*The photographer both loots and preserves,
denounces and consecrates.*

Susan Sontag, *On Photography*

Lourdes Grobet trabaja en varias de sus obras fotográficas, así como en su primer largometraje documental, las implicaciones sociales de las fronteras. Para *Bering. Equilibrio y resistencia* (2013), Grobet se traslada a la región de Beringia, por donde, en teoría, cruzaron los primeros seres humanos que poblaron el continente americano. Grobet trata la problemática entre Rusia y Estados Unidos en la zona, que ocasionó la división de familias completas.

El trabajo de Grobet, crítico con la construcción de las fronteras, es uno que, paradójicamente, al contar las historias de los pobladores desde la fotografía, conlleva un acto de poder: quien fotografía —al igual que quien mapea— al aprehender a los otros, ejerce poder sobre los representados, los capturados. Con ello hay una tensión constante entre la dialéctica de quien representa —conquistador, el poderoso— y el representado —quien es conquistado, capturado, aprehendido.

A lo largo del siguiente texto estudio cómo en *Bering. Equilibrio y resistencia* se retratan las implicaciones políticas y sociales de las fronteras y la cartografía. Presento un análisis del documental tras la atenta escucha de los diálogos durante la película,

y hago una revisión del método de trabajo de la artista. Para ello indago en su metodología de trabajo de campo a través de entrevistas con Grobet y el análisis de otros de sus proyectos; de forma paralela sigo una ruta de lecturas que se convertirán en reflexiones respecto a la obra de la artista.

En este análisis del largometraje documental los referentes conceptuales son las implicaciones de la fotografía y la cartografía, la discusión respecto a la conformación de los Estados, la relación de los mapas, la otredad y el arraigo. Para ello parto de la obra teórica alrededor de la fotografía de la filósofa Susan Sontag (2013), y sobre la construcción de los Estados coloniales retomo el trabajo de la antropóloga feminista Rita Segato (2007) y del politólogo e historiador Benedict Anderson (1993). De este último considero sus nociones sobre la cartografía junto con lo escrito por la historiadora del arte María Luisa Durán y Casahonda Torack (2014, 2016). Sobre la noción de territorio, vigilancia y otredad me enfoco en el trabajo del colectivo Raqs Media (2009), y de Mireille Rosello, de la Amsterdam School for Cultural Analysis, y Stephen Wolfe (2017), profesor de literatura inglesa que se ha destacado en la investigación sobre fronteras y los territorios fronterizos.

Lourdes Grobet (Ciudad de México, 1940-) es una artista mexicana reconocida por su trabajo fotográfico. Es célebre por sus series sobre lucha libre mexicana y por haber pertenecido a Proceso Pentágono, un grupo de artistas activo durante la década de los 70 y 80 en México, con un carácter contestatario ante las políticas represivas del Estado. Inicialmente formaron parte del colectivo Felipe Ehrenberg, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, y posteriormente se unieron Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Rowena Morales y la misma Grobet. El siguiente texto trata de *Bering. Equilibrio y resistencia*, el primer largometraje de Lourdes Grobet, que se estrenó en 2013. Este proyecto comenzó a inicios del año 2000 cuando la artista se interesó en las islas Diómada Mayor y Diómada Menor en el estrecho de Bering, que se encuentran en la frontera entre Estados Unidos

y Rusia. Es a partir de esta inquietud que nace el proyecto de *Equilibrio y resistencia*, que también es el nombre de una exposición compuesta de fotografías y videoinstalaciones que se ha exhibido en el Museo Archivo de la Fotografía y en el Centro de Cultura Digital, en Ciudad de México, así como en el Museo del Hombre en París. Tanto la exposición como el documental son parte del mismo proceso de investigación creativa.

A casi cien años después del considerado primer trabajo de cine documental, *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), Lourdes Grobet vuelve a llevar cámaras de video al Polo Norte. En su largometraje, la artista y realizadora inquieta al espectador con una historia profundamente local de la región de Beringia que roza temas universales: la frontera, la migración, el desplazamiento, la familia, las tradiciones, la religión y la supervivencia.

ALASKA, ENTRE EL VIEJO IMPERIO RUSO Y EL NUEVO IMPERIO YANQUI. LOS LINAJES VENDIDOS

La frontera entre Alaska y Rusia es de donde parte la búsqueda de Grobet para reflexionar sobre quién decide dónde se establece una línea fronteriza. La artista trabaja con migraciones y las comunidades Nanook en el norte del continente americano. A lo largo de su documental se centra en su vida cotidiana, en las tradiciones y en el balance entre la vida moderna estadounidense con el consumo de estupefacientes, el comercio por internet, la extracción del petróleo y la crisis climática en contraposición con sus costumbres ancestrales, la caza, las danzas, la música y la lengua inuit. La frontera es esa “línea imaginaria” —así es como la llama un personaje en el documental— que tuvo efectos contundentes ya que separó a familias Nanook en la repartición territorial del siglo XIX entre Rusia y Estados Unidos.

Cada frontera es el resultado de un proceso social o de uno geológico —como las cordilleras y los ríos—. En el caso de las primeras, las creadas por el ser humano, la artista trabaja

FIGURA 1. Treasury Warrant in the Amount of \$7.2 Million for the Purchase of Alaska. 1868. Catálogo del Archivo Nacional de Estados Unidos.



con una fisura emblemática: alguien se colocó en la posición de autoridad facultada para dividir el estrecho de Bering. El puente de Beringia, que abarcó a Siberia (Asia), al oeste de Alaska (América) y al mar de Bering, es donde se estima fue el lugar por donde el ser humano migró hacia el continente americano durante una glaciación: de este modo los amerindios descienden de andariegos siberianos. Ese espacio emblemático en la historia de la migración humana actualmente es inaccesible. Hoy cruzar este brazo de mar entre Asia y América en lancha implica poner en riesgo la vida, no por las inclemencias del mar sino por las de los humanos. Los pobladores estadounidenses no pueden cruzar al territorio ruso porque pueden ser víctimas de disparos desde la base militar rusa.

Entre Alaska y Siberia hay dos islas: la Diómedes Menor y la Diómedes Mayor. Sus habitantes estuvieron hace dos siglos hermanados al ser familiares que fueron separados por una línea que se trazó sobre el mar cuando el Imperio Ruso vendió el territorio de Alaska en 1868 [FIGURA 1]. De este modo, la primera isla pertenece a Estados Unidos y la segunda a Rusia. Ambas potencias que, además, tras el fin de la segunda guerra mundial, se enfrentaron durante la guerra fría, un conflicto cuyo fin se tiende a situar a mediados y finales de la década de los 80 con los primeros años de la Perestroika y la caída de otra frontera: el muro de Berlín. El trabajo de investigación de Grobet sobre la región de Beringia comenzó alrededor de tres décadas después del fin del enfrentamiento [FIGURA 2].

Únicamente tres kilómetros separan a las dos islas. Pese a ello es imposible cruzar de un lado a otro, pues hay una pesada línea imaginaria entre ellas. Al existir una base militar en la Diómedes Mayor los habitantes de la Diómedes Menor se consideran vigilados. Quienes vivieron antes de la instalación de la base fueron obligados a desplazarse a Naukan, en Rusia. Nunca más se volvieron a unir las familias, un destino que remite a quienes, fracturados por el muro de Berlín, no pudieron reencontrarse tras la separación entre Alemania Occidental y la Alemania Oriental [FIGURA 3].

APREHENDER EN LOS MAPAS

La división entre imperios y el reparto geográfico se materializan en los mapas. Existe una serie de ideologías contenidas en este: es la representación gráfica de un espacio que se conquista, es un objeto que registra territorios que fueron seleccionados y diseccionados al ser cortados por fronteras. Es por ello que son un instrumento necesario para el Estado colonial. Sirven para señalar lo que –y a quienes– se conquista, lo que se tiene derecho a extraer, lo que se despoja y depreda. De este modo los mapas son discursos de poder: en ellos anotamos los nombres que los humanos le hemos otorgado a los lugares, trazamos líneas que se vuelven límites que nos separan y, en su caso, nos enjaulan. Los mapas se estudian desde la educación primaria, se leen, se memorizan, se compran, se marcan con alfileres, se descargan

FIGURA 2. Imagen satelital del estrecho de Bering: Alaska (derecha), Islas Diómedes (centro) y Rusia (izquierda).
Fotografía: NASA/GSFC/JPL/MISR.



de internet, se programan en códigos computacionales, se coleccionan, se estudian, se discuten y se disputan.

Durante el siglo XIX los mapas cobraron un papel imprescindible en los proyectos coloniales europeos –encabezados por Estados como Bélgica, Francia, Reino Unido, España, Portugal, Rusia, Países Bajos y Dinamarca–. Posteriormente, tras alcanzar su independencia, los Estados Unidos de América desarrollaron su propio sistema de colonias en Latinoamérica. Estos fueron una herramienta indispensable para entender la modernidad y de este modo surgieron con ello profesiones específicas alrededor. Tal como explica el historiador y politólogo Benedict Anderson (1993), guiado por su “mapa imaginado”, el Estado colonial “organizó las nuevas burocracias educativas, jurídicas, de salubridad, de policía y de inmigración que ya estaban formando sobre el principio de unas jerarquías etnoraciales que, sin embargo, siempre fueron interpretadas como series paralelas” (p. 236). Fue gracias a los mapas que el Estado colonial imaginó su poder: “la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje” (p. 229). De esta forma, Anderson concibe al mapa, al censo y al museo como elementos que moldearon profundamente al Estado colonial. Sobre la cartografía, Anderson (1993) apunta que desde la invención del cronómetro por John Harrison en 1761 se “hizo posible el cálculo preciso de longitudes, toda la superficie curva del planeta había estado sometida a una red geométrica que cuadrículaba mares vacíos y regiones inexploradas, en recuadros medidos. La tarea, por decirlo así, de ‘llenar’ estos recuadros, sería realizada por exploradores, agrimensores y fuerzas militares” (p. 242). De este modo, con los avances tecnológicos y científicos, el mapa en la modernidad cobra distintos sentidos: servirá para marcar a los conquistados, a los seres racializados. El surgimiento de la noción de la raza para dividir a los seres humanos de acuerdo a sus características fenotípicas se entiende perfectamente en el contexto del Estado colonial: los conquistadores biologizaron a los oprimidos, los nombraron y teorizaron con respecto a ellos,

los caracterizaron como inferiores para así adueñarse de los recursos de sus territorios, como en Alaska. En el caso de los esclavistas, para poder adueñarse de sus cuerpos. Los linajes, las tradiciones y las identidades fueron confiscadas para encajar en los trazos cartográficos. Cuestionar la cartografía es una forma de cuestionar al Estado colonial; cuestionar las “líneas imaginarias” lleva a preguntarse por aquello que Anderson llama *comunidades imaginadas*. Un país se forma por una comunidad que, al ser un constructo social, ha sido imaginada por personas que se perciben como parte de un grupo distinto a otro que se encuentra del lado opuesto de la línea.

Sobre la arbitrariedad de quién decide dónde comienza un mapa, la artista Lourdes Grobet lleva varias décadas formulando preguntas desde su obra. Ejemplo de ello es *Engrapando la frontera* (1990) con el Taller de Arte Fronterizo –Border Artistic Workshop–, *Cubanos fuera de Cuba* (1994) o su serie de dípticos *Bering este-oeste* (2008). En el documental, esta arbitrariedad es una pregunta constante: “Nos vendieron (...) No creo que haya sido correcto que América nos comprara, ellos tuvieron una guerra antes y dijeron que no se podía comprar personas y es básicamente lo mismo. Compraron una raza completa, no nos hicieron esclavos pero nos compraron, compraron nuestras tierras”, dice un personaje frente a la cámara. Tiene razón: sus antepasados fueron vendidos, con todo y territorio –¿o el territorio fue vendido con todo y las personas?– por el Imperio Ruso a los Estados Unidos de América, *the land of the free*. La frase del hombre es un enunciado contundente para ejemplificar la arbitrariedad de las fronteras y con ello lo violento que pueden resultar los mapas, al representar la violencia colonial que guarda la cartografía.

La división de mediados del siglo XIX es contemporánea porque sus efectos continúan, son un tema presente en la comunidad que retrata Grobet. Tiene un peso simbólico: hay una carga distinta entre ser los *de este lado* de Bering y no de ese *otro lado*. En este siglo XXI, tras el conflicto soviético estadounidense del siglo XX, el pertenecer a un lado conlleva otro tipo de pugna en el imaginario de los habitantes, y también

FIGURA 3. *Bering. Equilibrio y resistencia* (Lourdes Grobet, 2013).



en el de quienes observamos la obra de Grobet. Hay un lado que se anuncia como “libre” y “seguro”, que se promueve como “democrático”, y otro que es lejano y desconocido. Las ideas sobre ambos lados han llegado a nosotros a través de la propaganda del cine comercial y de la prensa. Nuestro imaginario sobre Rusia y Estados Unidos está configurado con ficciones filmicas de Hollywood. Películas de espías y de superhéroes que tienen consecuencias en otras geografías, tal como lo mencionan los investigadores Mireille Rosello y Stephen Wolfe (2017) cuando hablan de la frontera entre Rusia y Finlandia. Para ellos el significado de las fronteras va mucho más allá de lo visual o incluso de los cinco sentidos básicos cuando se organizan los límites entre lo “seguro” y las áreas “peligrosas” (pp. 1-2).

Los procesos de conquista y racialización de siglos atrás tienen, como se mira y se escucha en el documental de Grobet, consecuencias palpables en este siglo XXI. En el continente americano persiste una historia de dominación colonial. Así,

en palabras de la antropóloga argentina Laura Rita Segato: “Se hace posible la percepción naturalizada del sufrimiento y la muerte de los no blancos, algo que se presenta casi como una costumbre en las sociedades del Nuevo Mundo” (2017, p. 144). El Estado actual, de acuerdo con Segato, es heredero jurídico y patrimonial de los Estados metropolitanos que instauraron la colonia mediante la conquista y sentaron las bases para que sus sucesores, los Estados nacionales controlados por elites criollas blancas o blanqueadas, como el caso de Estados Unidos, continuaran garantizando el proceso de expropiación de las posesiones y del trabajo de los pueblos no blancos. Pueblos como los inuit.

LOS CUERPOS CORTADOS

Los territorios son cuerpos con cicatrices, manchas, excavaciones y cortes. El colectivo artístico Raqus, fundado en 1992, describe bien a ese cuerpo en el libro *Emotional Cartography*. “Como si el cuerpo fuera un territorio, su mapeo es el primer

paso en su gobernanza, y la subyugación de sus límites a la regulación y el control” (p. 16). Este cuerpo regulado, gobernado, ha sido también a lo largo del tiempo uno vulnerado. Desde el poder político o militar se decide el destino de decenas, cientos o miles de habitantes racializados. “Las imágenes que representan a seres humanos, así como lo hacen las de los mapas, ubican similitudes y diferencias, cercanías y lejanías, lo familiar y lo extraño” (p. 17). Se traza la frontera entre nosotros y ellos —los otros—. “Estas categorías, que se basan en el sentido de lo que concebimos como similar o diferente a lo que somos, o en el lugar en el que estamos parados, nuestro sentido de orientación” (La traducción es mía).

Surgen así preguntas: quiénes son ellos, esos “otros”, en dónde comienza el arraigo y dónde termina, qué personas valen lo “suficiente” como para ser consultadas y quiénes valen tan poco como para ser vendidos como accesorios de un territorio. Los otros son también parientes, familiares no tan lejanos: pero ahora los de *allá* hablan ruso y los de *este lado* hablan inglés. Durante el documental un personaje reflexiona sobre la lengua perdida y la relación con su identidad: “Puede que aún nos veamos como esquimales, probablemente nos veremos como esquimales por los próximos años. Pero nuestra lengua nativa será el inglés y lo mismo en el otro lado, su lengua probablemente ya es el ruso”.

“No son malos”, reflexiona otro personaje ante la cámara. “Me preguntaba, cuando crecía, por el enemigo”. Pero considera que el enemigo no son los rusos: “Si tenemos familiares ahí”. También tienen otro horario. Las islas, con sus escasos kilómetros de diferencia, pertenecen a husos horarios distintos: *We say we're going to tomorrow and come back today*. En Alaska es miércoles y en Rusia es jueves, explica el personaje mientras sonrío ante la cámara.

APREHENDER EN LAS FOTOGRAFÍAS

Susan Sontag en su emblemática serie de ensayos *Sobre la fotografía* [1975], señala que el acto de fotografiar es el de

apropiarse de lo fotografiado. “Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y, por lo tanto, poder” (2013, p. 14). Grobet, como directora y fotógrafa, también se apropia al representar al otro. Lo hace desde una postura de respeto que, por la cercanía que consigue con los habitantes de Alaska, pareciera ser una de escucha: antes de cualquier acto fotográfico, el primer intercambio con la comunidad es verbal. Sin embargo, la cámara está ahí y quien fotografía al narrar la realidad, la deforma. El cine documental, aunque pretenda ser “fiel a la realidad” hace lo mismo: el elegir un encuadre, el incluir y excluir objetos de la toma, la apertura del diafragma y la distancia focal deforman lo visible. Los fotógrafos “deciden la apariencia de una imagen cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (pp. 16-17). De la misma forma, las fotografías familiares de los personajes del documental tienen un papel protagónico entre los objetos de la intimidad de los hogares y las imágenes retratadas en las fotografías personales son un punto de partida en las historias [FIGURA 4].

LAS FRONTERAS DESDE MÉXICO

Grobet es una artista que desde los inicios de su carrera mantuvo posicionamientos políticos públicos, tal como lo hizo con Proceso Pentágono. El que hoy su trabajo toque temas como la migración y la frontera es porque forma parte de una discusión vigente, de un debate político encendido. Hablar de migración es hablar de algo que en México nos atañe y que cruza temas como género, racismo, desplazamiento, trata de personas, derecho, economía o arte: es parte del día a día, de las noticias llenas de declaraciones de políticos estadounidenses —y también mexicanos— que nombran como criminales a los migrantes. En Estados Unidos a veces solo dicen “mexicanos” para referirse a un inmigrante latinoamericano, con ello ignorando cualquier especifici-

FIGURA 4.
Bering. Equilibrio y resistencia
(Lourdes Grobet, 2013).



dad. En México sucede lo mismo cuando se refieren a los “centroamericanos”. Donald Trump, por ejemplo, durante su campaña presidencial se refirió a los mexicanos como quienes traen drogas y crimen, que son violadores y que solo algunos son buenas personas. Los procesos migratorios han definido la realidad de México y también la de la población de origen mexicano que no habita nuestras tierras. Esto permea en el mundo artístico, ejemplo de ello son las expresiones plásticas y musicales de artistas chicanos. No se puede concebir al México del siglo XX e inicios del siglo XXI sin pensar en la migración. Tan solo en el aspecto económico las remesas son una parte fundamental del ingreso de muchas familias mexicanas; en los últimos meses de 2017 y enero de 2018 las remesas mensuales fueron superiores a los 2 mil 200 millones de dólares (Banco de México, 2018).

También la migración tiene una cara que no aparece a profundidad en los medios de comunicación: la tortura sexual, la extorsión y la trata que viven los migrantes que buscan cruzar por México. Artistas como Olivia Vivanco, con su serie fotográfica *Reliquias* (2013) han ahondado en el tema. También está el trabajo de Ana Teresa Fernández (1980) en su intervención *Borrando la frontera* (2015), entre otras artistas mexicanas que se concentran en temas migratorios. Podría suponerse que Lourdes Grobet, al ser nacida en México, se relacione con la migración y lo haga interesada en lo que sucede entre el Río Suchiate y el Río Bravo, pero su caso es distinto. No es el contexto de México lo que le ata en

Bering. Equilibrio y resistencia. Sería absurdo y contradictorio pretender que como artista nacional debiera dedicarse únicamente a lo que sucede en su país de origen, como si de un berrinche patriotero se tratara: sus ideas también se mueven, se colocan en distintas partes del mundo. Como explica en una entrevista que me otorgó en marzo de 2018: “Uno de los temas de mi proyecto es hacer un análisis de lo que son las fronteras actualmente”. Grobet, quien, por cierto, también es hija de un migrante suizo que llegó a México y se casó con una mexicana, opina: “La emigración está casi tan fuerte como en la prehistoria, la gente emigra hasta de forma sedentaria frente a la computadora”. ¿Migramos con la mente? “La electrónica dio un cambio radical al concepto de frontera y movimientos, aunque no elimina las fronteras políticas”, responde.

Sobre cómo surgió la idea de trabajar con el estrecho de Bering, la artista explica que en el año 2000 realizaba una serie de fotografías sobre personas con discapacidad. Para ese trabajo fue a las instalaciones de El Colegio de México y ahí conoció a la académica Yolanda Muñoz, una investigadora que utiliza una silla de ruedas para desplazarse. Ella le dijo, según recuerda: “Lourdes, anoche soñé que me ayudabas a cruzar el estrecho de Bering”, y desde entonces no se pudo quitar la idea de la cabeza. Comenzó a investigar sobre el tema y desarrolló el proyecto de la mano de Muñoz.

Además del documental, la artista ha echado mano de distintos medios. La pieza *The Bottle* (2007) es un buen ejemplo de ello. Un objeto de plástico es lanzado a la deriva. Dentro

de él va un rastreador de GPS (Global Positioning System) que permitió identificar, en tiempo real –bastaba entrar a la página web–, en qué parte del mundo se encontraba la boya. Al mismo tiempo el echarla al mar fue un acto performático en el que se leyó un manifiesto: “La boya que ahora lanzamos al mar es la mensajera de una verdadera conciencia”, dice Grobet, porque “la boya es la libertad sin raíces (...) La boya es ese mensajero del alma de los viajeros que saben que las fronteras del espíritu solo están donde las imaginamos (...) Aunque las tangibles, esas sí, nos tocan la piel y hasta nos la perforan si las transgredimos”.

The Bottle no es un ser vivo, pero sí es un objeto que viaja sin ser detenido por un oficial de aduanas, su rumbo es incierto y su presencia de plástico es contestataria: la boya transgrede las líneas imaginarias, va libre por la mar sin ejercer violencia, solo flota y la marea la lleva. “La boya de la incertidumbre fue lanzada, como un acto de la conciencia que sabe que la humanidad ha perdido su brújula y que, a tientas, sigue avanzando, en la taquicardia colectiva que secretamente implora que la niebla se disipe y nos conceda un respiro: el privilegio de la esperanza y de la paz” (Grobet, 2007) [FIGURA 5].

LA FRONTERA FOTOGRÁFICA, EL REGISTRO CARTOGRÁFICO Y EL REGISTRO FOTOGRÁFICO

Para trazar un mapa hay que observar. El resultado de esta observación se materializa en un objeto que, como bien señala la especialista en cartografía medieval, María Luisa Durán y Casahonda Torack (2016), es un instrumento de poder, una construcción social donde se “reflejan los motivos políticos, o personales, de quienes los elaboran y de quienes los consumen”. Observar y registrar con una cámara también tienen, como la serie de acciones que requiere el registro cartográfico, implicaciones de poder. No cualquiera tiene una cámara, los materiales de las que está hecha, como el plástico, los minerales de la batería y los metales conllevan complejos procesos industriales y de explotación de la tierra. En la fotografía existe

alguien que decide que puede fotografiar a los otros, los fotografiables. ¿Cómo se sienten esos otros al ser objetos de la mirada de alguien más, contando o no con su consentimiento?

En este caso Lourdes Grobet, en el Ártico, toma fotografías y videos de forma consensuada, llega a Alaska porque decidió que algo o alguien son retratables. Con ello surgen preguntas: ¿Qué implica la presencia de una mujer blanca –si bien es latinoamericana, su fenotipo es de alguien “blanco”– vaya a una comunidad indígena a más de ocho mil kilómetros de distancia de su casa para observar desde su lente?

La cámara en ese aspecto remite a su vez a los mapas. Este invento es un instrumento que de igual modo es agresivo y que ha servido para controlar: como las fotografías de prostitutas en el *Registro de mujeres públicas* creado en 1865 durante el gobierno de Maximiliano en Ciudad de México, las fotografías que dan cuenta de la entrada de personas a una cárcel, las cámaras de seguridad o la fotografía de un pasaporte que da fe de la identidad de quien intenta cruzar una frontera. Bien señala Sontag que a partir “del uso que les dio la policía de París en la sanguinaria redada de los communards en junio de 1871, los Estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas. En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica” (2013, pp. 15-16).

Fotografiar, al igual que mapear, es un acto de poseer. Hay algo que es depredador en la acción de tomar una fotografía, que, como lo explica Sontag, “transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (p. 24). Una fotografía representa un espacio y, también, tiene un límite. Quien captura decide hasta dónde va a ver el espectador, marca otro tipo de fronteras en el mundo de la visualidad. Quien fotografía elige y a su vez discrimina entre lo que merece ser retratado y lo que no.

Lourdes Grobet es consciente de ello. Si bien ejerce una posición de poder al aprehender al fotografiado, tras más de cinco décadas de trayectoria, es reconocida por su interés por colaborar en equipo, en proyectos que involucran varios años

de trabajo, y por la intimidad que consigue reflejar en sus retratos. Ante la pregunta sobre la relación con quienes aparecen en la pantalla, responde: “Mi táctica de trabajo es que cuando llego a filmar o a trabajar a algún lugar que no conozco, no saco equipo de ningún tipo hasta que no se establece la relación de amistad con la gente”. De este modo, poco a poco gana la confianza de los pobladores, tanto ella como el resto del grupo de mexicanos en Beringia. “Mi equipo de filmación jugaba y hacía deporte con los chavos del lugar (...), y así, les explicamos que haríamos un documental, describiendo su situación social y política (...) La respuesta fue muy buena. Me siento muy contenta”, explica Grobet durante entrevista.

Esta forma de trabajo en que se prioriza la relación respetuosa se manifiesta en sus trabajos anteriores como en sus series sobre lucha libre en los que, tras años de amistad y cercanía

con los y las luchadoras, Grobet consigue fotografías íntimas. Prueba de esta cercanía se observa en sus libros *Espectacular de lucha libre* (2008) o *Retratos de familia* (2009).

Por su trayectoria profesional, se puede suponer que Grobet sabe trabajar en equipo, como en grupos de artistas; de hecho, mucho del material fotográfico que existe de las piezas efímeras del grupo Proceso Pentágono fue tomado por ella. Su capacidad y disposición para el trabajo colaborativo cobra gran importancia en este contexto: la artista llega y se implica con la comunidad, paulatinamente gana la confianza de los habitantes y se vuelve cercana, como se puede ver en escenas tan privadas como el interior de una casa o en una escuela. Llega a un rincón de una sala porque le dan ese permiso, el de registrar algo tan privado que se vuelve público para los observadores que son radicalmente lejanos a la realidad de

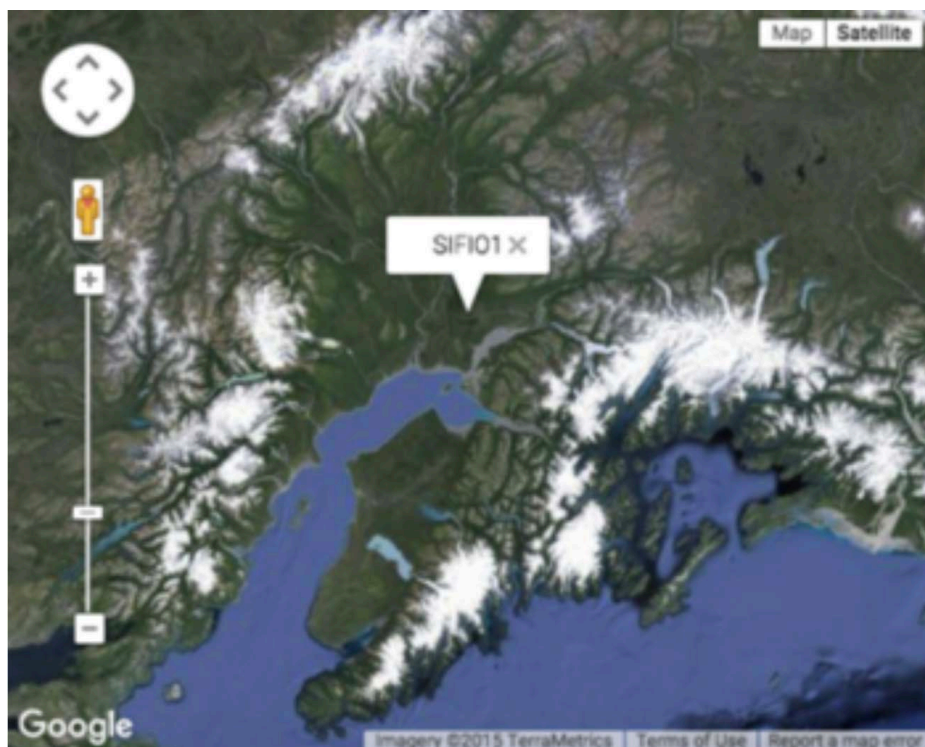


FIGURA 5.
Captura de pantalla con la ubicación de *The Bottle* en otoño de 2016.

este pueblo de Alaska. En el momento en que se exhibe en la sala de cine, el público se apropia, en su medida, de lo que miró Lourdes Grobet.

En cuanto a las formas de relacionarse con su equipo tiene lineamientos éticos claros que también son posturas políticas: “Creo en el trabajo horizontal. Pedí a cada uno de los miembros del equipo que ellos propusieran y llevaran a cabo alternativas desde la profesión de cada uno. Creo que se logró un buen trabajo”.

Respecto a la convivencia con los habitantes de la Diómedes Menor, la directora explica en entrevista que todo “fue muy cordial”, ya que “cuando a la gente la tratas bien, tienes buena respuesta”. Es notoria la proximidad: los niños voltean a la cámara, una mujer cuenta sobre cómo conoció a su esposo, otra habla del luto y la maternidad, una profesora platica sobre su docencia y también los salones de clases aparecen en el filme. Las mejillas rojas de los niños contrastan con los distintos tonos de azul y blanco del paisaje; y los colores cálidos de las habitaciones, esos espacios tan íntimos, desentonan con la frialdad del exterior y sus paisajes árticos: mar, montaña y cielos de colores gélidos. Es también en el paisaje donde confluye la cartografía y la fotografía.

Ante la pregunta sobre la vida cotidiana de las personas que conoció y retrató, la artista explica: “Lo que más me sorprendió fue que iba a visitar a la etnia más antigua de la humanidad y los encontré instalados en la modernidad. Conservando, a la vez, todavía, modos de vida sustentable”. Es la suma de distintos tiempos y realidades, con distintas formas de consumir. Son parte de Estados Unidos en el siglo XXI y hacen compras por internet, pero también provienen de una estirpe de cazadores: matan aves, osos, focas y ballenas, comen su carne y utilizan su piel como vestido. Es una caza moderada, consumen lo que necesitan y lo hacen con cuidado: “En silencio (...) Hay respeto por el animal”, como explican los cazadores en el documental [FIGURA 6].

CONCLUSIONES

El uso de la fotografía y la discusión sobre la construcción de las fronteras es uno que se trata en *Bering. Equilibrio y resistencia*, ya sea por la misma fotografía cinematográfica, como por el trabajo de Grobet como fotógrafa, o por el papel que tiene la fotografía para los habitantes en el momento de contar sus historias. Si bien el documental es sobre la región de Beringia, este fue hecho por una artista mexicana que conoce las problemáticas de la migración y que, desde su quehacer artístico, cuestiona la arbitrariedad de las divisiones nacionales y la construcción de los Estados.

Sus preocupaciones respecto a la migración y la instauración de las fronteras son parte indispensable de su trabajo desde hace décadas. Grobet articula su quehacer artístico plástico con su quehacer cinematográfico. En ese sentido, al trabajar de forma interdisciplinaria, borra otro tipo de fronteras.

Los mapas, como registro de los territorios, son, al igual que la fotografía y la cinematografía, herramientas y modos de ejercer un poder sobre los cuerpos y territorios. Hay una relación entre observar, representar y conquistar; entre mapear y fotografiar. Las consecuencias de la arbitraria división del siglo XIX de la región de Beringia son observadas por Lourdes Grobet de una forma única en nuestros días. La artista logró una cercanía inigualable con los habitantes en Alaska. Se sentó a la mesa con una cultura con tradiciones distintas a la suya, pero que coinciden con el ser parte de las sociedades, como explica Segato, del “nuevo mundo”, en que las bases de modos de conquista fueron sentadas por los Estados metropolitanos, y ahora son controlados por elites blancas.

La postura de la artista es crítica ante la violencia que ha significado la separación de la región de Beringia. A lo largo del documental se cuestionan las fronteras, pero del mismo modo no deja de existir una línea divisoria entre el lente, la edición y la dirección que narran y presentan. No es posible una conciliación entre quienes observamos con quienes son observados, fotografiados o mapeados.

En el filme se observa el establecimiento de un diálogo con pobladores de Alaska del que la cámara es testigo: ella como directora es la que consigue el permiso para entrar, luego va su cámara. Grobet trabaja en equipo, y del mismo modo forma equipo con los habitantes de Alaska: heredera de las formas de hacer política dentro del espacio de lo personal y de lo cotidiano de la década de los 70 en México, se acerca y aprende al ritmo que le es permitida. Al igual que en otros de sus proyectos artísticos, hace cine y documental al seguir los procesos de trabajo que ha utilizado por años para hacer fotografía e instalación, en que da profunda importancia al trabajo de campo y al prolongado sobre los proyectos cortos. 🐾

FIGURA 6. Lourdes Grobet en Alaska.
Fotografía: Juan Cristóbal Pérez Grobet.



Bibliografía

- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: México: Fondo de Cultura Económica.
- BANCO DE MÉXICO. (2018). *Ingresos por remesas* [Archivo de datos]. Recuperado de <http://www.banxico.org.mx/SieInternet/consultarDirectorioInternetAction.do?sector=1&accion=consultarCuadro&idCuadro=CE81&locale=es>
- DURÁN y Casahonda Torack, M. L. (2014). *Cartografía cosmológica medieval. Platonismos y neoplatonismos: un constructo ideológico* (Tesis de Doctorado). Universidad Iberoamericana, México.
- DURÁN y Casahonda Torack, M. L. (2016). *Deconstrucción y construcción cartográfica: nuevas miradas y lecturas*. Conferencia presentada en Coloquio de Cultura Visual, Oaxaca, México [Archivo de audio]. Recuperado de <https://culturasvisuales.org/2016/10/09/mesa-relacion-entre-cultura-visual-y-creacion-artistica>
- GARCÍA, P. (2015). Expediente Grupo Proceso Pentágono. En *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1975-2015* (pp. 21-42). Ciudad de México, México: MUAC.
- GOLDMAN, S. M. (1982). Six Women Artist of Mexico. *Woman's Art Journal*, 3(2), 1-9. doi: <https://doi.org/10.2307/1358027>
- GROBET, L. (2007). *The Bottle*. Recuperado de <http://thebottle.com.mx/>
- KURKI, T. y Laurén, K. (2012). Borders and Borderlands. Interview with Associate Professor Stephen Wolfe. *Folklore*, (52). doi: https://doi.org/10.7592/FEJF2012.52.interview_kurki_lauren
- MUÑOZ, V. (2018, marzo). *Lourdes Grobet. Photography and Environment*. Recuperado de <https://lourdesgrobet.com/en/biography/>
- RAQS MEDIA COLLECTIVE. (2009). Machines Made to Measure: On the Technology of Identity and the Manufacture of Difference. En C. Nold (Ed.), *Emotional Cartography. Technologies of the Self* (pp. 15-26). Recuperado de <http://emotionalcartography.net>
- ROSELLO, M. y Wolfe, S. F. (2017). Introduction. En J. Schimanski y S. F. Wolfe (Eds.), *Border Aesthetics. Concepts and Intersections* (pp. 1-25). Nueva York, EE.UU.: Berghahn.
- SEGATO, L. R. (2007). El color de la cárcel en América Latina. Apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en desconstrucción. *Nueva sociedad*, (208), 142-161. Recuperado de <http://nuso.org/articulo/apuntes-sobre-la-colonialidad-de-la-justicia-en-un-continente-en-desconstruccion/>

SONTAG, S. (2013). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México, México: Random House.

DEPARTMENT OF TREASURY. (1868). *Treasury Warrant in the Amount of \$7.2 Million for the Purchase of Alaska*. Washington, EE.UU.: National Archives Catalog. Recuperado de <https://catalog.archives.gov/id/301667>

Filmografía

GROBET, L. (Directora) & Ruiz Ruiz-Funes, R. (Productor). (2013). *Bering. Equilibrio y resistencia*. México: Catatonia Cine.

ERÉNDIRA DERBEZ CAMPOS (México) estudió Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana (Ciudad de México). Actualmente cursa la Maestría en Estudios de Arte de dicha universidad y es Asistente para el Fortalecimiento de la Calidad Académica del Departamento de Arte (AFCA) de la misma. Está próxima a publicar, en colaboración con Claudia de la Garza, el libro *No son micro, machismos cotidianos* (2020), y el artículo “Bordados por la paz, protesta silenciosas, archivo de puntadas”, con Rodrigo Illescas, en *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, de la Universidad de los Andes.

El laberinto del fauno y La forma del agua: la representación femenina y el amor en el cine de Guillermo del Toro

*Pan's Labyrinth and
The Shape of Water:
Feminine representation
and love in the cinema of
Guillermo del Toro*

SALVADOR IVÁN
LUPERCIO MADERO

salvador.luperciom@alumnos.udg.mx

*Universidad de Guadalajara,
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
febrero 11, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
septiembre 25, 2019

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/
elojoquepiensa.v0i20.302](https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i20.302)

RESUMEN / Una constante en la filmografía de Guillermo del Toro es la figura femenina como protagonista, en quienes la emoción del amor funge como revulsivo de la trama. Estos dos elementos, la feminidad y el amor, serán los hilos conductores en este trabajo, el cual se enfoca en dos filmes: *El laberinto del fauno* (2006) y *La forma del agua* (2017). Este texto se centra en el análisis de la representación de la mujer en estas dos películas, vinculándola al concepto del amor, con la hipótesis de que en ambas se representa una feminidad moderna, siendo el amor el que produce una reafirmación de esta.

PALABRAS CLAVE / amor, feminidad, relaciones de pareja, Guillermo del Toro.

ABSTRACT / A constant in Guillermo del Toro's filmography is the female figure as the protagonist, in whom the emotion of love serves as a plot revulsion. These two elements, femininity and love, will be the unifying thread in this work, which focuses on two films: *Pan's Labyrinth* (2006) and *The Shape of Water* (2017). This text focuses on the analysis of the representation of women in these two films, linking it to the concept of love, with the hypothesis that in both a modern femininity is represented, being love the one that produces a reaffirmation of this.

KEYWORDS / love, femininity, relationships, Guillermo del Toro.



La forma del agua
(Guillermo del Toro, 2017).

INTRODUCCIÓN

Los filmes *El laberinto del fauno* (2006) y *La forma del agua* (*The Shape of Water*, 2017) del director Guillermo del Toro (Guadalajara, 1964-) tuvieron una gran recepción tanto de la crítica como del público en general a nivel mundial, siendo dos de las películas más exitosas del director¹. Este trabajo se centra en analizar cómo las protagonistas de ambas películas representan una concepción moderna de lo femenino, alejada de lo tradicional, y cómo el amor aparece como un revulsivo en el desenlace de sus argumentos.

Si bien esta afirmación es arriesgada en sí, aquí la modernidad se entiende como los aspectos que se van modificando (por ejemplo, los roles de género, las relaciones de pareja, o la sexualidad, por mencionar algunos) en el contexto convulso en que se sitúa la trama creada por Del Toro. Siguiendo a Echeverría (2009), la modernidad se podría entender como:

¹ La película *El laberinto del fauno* tuvo una recaudación mundial de 87 041 569 dólares; por su parte, *La forma del agua* recaudó 194 349 972 dólares.

La característica determinante de un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos –esa es su percepción– a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama “modernos”. Se trata además de un conjunto de comportamientos que estaría en proceso de sustituir esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta, es decir, como inconsistente e ineficaz (pp. 7-8).

Por su lado, Anthony Giddens (1995a) considera que en la modernidad se da una configuración de la personalidad, desligada de los aspectos tradicionales de la sociedad, en donde existe una definición particular del yo, una nueva visión del uso del cuerpo y otras maneras de elección sobre los diferentes aspectos que engloban la vida personal, de pareja, familiar, lo que evidentemente trae cambios considerables referente a la perspectiva a la que anteriormente se les asociaba a estas esferas.

Considero relevante señalar el empeño que Guillermo del Toro pone a estos aspectos mencionados por el contraste con otros filmes apegados a la tradición estadounidense, donde en el discurso está internalizada una representación tradicional de la mujer, aunque a primera vista pudiera aparentar lo contrario².

Este análisis se realiza en parte desde un enfoque interpretativo, tomando en consideración el contexto histórico de las épocas en que se desarrollan las ficciones de estas dos películas, dando por sentado el trabajo de Del Toro como guionista y articulador de sus discursos. Aunque en este escrito no se busca realizar un análisis simbólico propiamente, sí echa mano de elementos iconográficos que se encuentren en los filmes, con el fin de entablar un diálogo, en medida de lo

² Véase “La sexualidad femenina en el discurso de la prensa popular y la ficción televisiva”, de Rodríguez Salazar y Pérez Sánchez (2014); “Ideales y anti-ideales de sexualidad femenina en escenas de consejería sexual en una serie de ficción televisiva”, de Rodríguez Salazar y Rodríguez Morales (2016); y “50 sombras de Grey como metáfora de los dilemas afectivos y sexuales contemporáneos”, de Rodríguez Morales (2016).

posible, entre el director y algunos autores que han analizado algún aspecto particular en estas cintas.

EL LABERINTO DEL FAUNO

Este filme se centra en Ofelia, una niña de 13 años con interés en la literatura fantástica, quien se ve obligada a pasar la mayoría del tiempo sola, ya que su madre, Carmen, al estar postrada en una cama tiene que relegar su cuidado a Mercedes, la ama de llaves que se encuentra encargada del servicio de la pequeña aldea militar franquista, El Molino. Este lugar al norte de España ha sido comisionado al padrastro de Ofelia, el capitán Vidal. El filme inicia cuando Vidal manda traer a su esposa embarazada y a su hijastra a la aldea porque considera que “un hijo debe nacer dondequiera que esté su padre”, frase que desde el inicio y con el tono en que es proclamada por el capitán, nos da un vistazo de su personalidad, así como del entorno patriarcal que le rodea.

El laberinto del fauno se sitúa en el marco de la posguerra civil española, en el año 1944. En ese momento se da, entre tantos otros, un cambio social respecto al desempeño de la mujer en trabajos especializados, que antes eran exclusivamente llevados a cabo por hombres, a consecuencia de la segunda guerra mundial. Pese que al finalizar la guerra el hombre regresó al trabajo y existió un cierto retroceso en los espacios ganados por las mujeres, la mentalidad de ellas había sido modificada y se reflejará en los posteriores movimientos sociales³.

Aunque a lo largo de la historia se pueden encontrar vestigios de posicionamientos feministas (Guillermine de

³ Jane S. Jaquette (1996) señala cómo a partir de la segunda guerra mundial las condiciones de vida urbana originaron redes de organización en los barrios, quienes presionaban para obtener y mejorar los servicios urbanos, y en ese contexto las mujeres tuvieron un papel sumamente activo. Por otro lado, Susana Gamba (2008) destaca las aportaciones de lo que llama “el feminismo como movimiento social” (o Nuevo Feminismo), de autoras como Simone de Beauvoir y Betty Friedan, cuyas obras repercuten en los movimientos feministas de fines de los 60 en Estados Unidos y Europa, en donde se plantea la redefinición de conceptos como patriarcado, trabajo doméstico, sexualidad, entre otros.

FIGURA 1. Ofelia conoce al fauno.
El laberinto del fauno
(Guillermo del Toro, 2006).



Bohemia, Christine de Pizan, las *suffragettes*, entre otras), el que se deriva de este periodo de guerra es destacable por la cantidad de mujeres que súbitamente cambiaron su modo de vida en un lapso de tiempo relativamente breve⁴. Es precisamente en este momento convulso, cuando las mujeres están en un proceso de una radical modificación de su identidad, en donde el director y guionista mexicano sitúa su relato.

Una noche, guiada por un hada, Ofelia es conducida por un laberinto, una construcción antigua al lado de El Molino, en donde conoce a un fauno⁵, quien le revela que ella es una princesa y que su padre la espera en su reino, pero para poder llegar a él necesita pasar por tres pruebas que evidencien su linaje [FIGURA 1]. Entre tanto, en el mundo de la realidad, la aldea franquista se encuentra rodeada por rebeldes republicanos en las montañas, los Rojos. Estos cuentan con infiltrados en El Molino, entre los que se incluyen Mercedes, la ama de llaves, y el doctor Ferreiro, quien da tratamiento a la endeble esposa embarazada del capitán Vidal y aprovecha su posición

⁴ Para autoras como Federici (en Gago, abril de 2015) el impacto que tuvo la segunda guerra mundial en las mujeres las llevó a tener cierto desafecto por la reproducción sexual, hizo entender a las mujeres que debían independizarse y rechazar la dependencia hacia los hombres y la familia patriarcal.

⁵ El fauno es un ser mitológico de la tradición romana. Del Toro se basa plenamente en las características con las que se le representa regularmente: un ser híbrido, con características humanas de la cintura hacia arriba, y de cabra de la cintura hacia abajo, entremezclándose ambas en sus facciones.

de confianza para robar medicamentos para la resistencia. El filme de Del Toro alterna entre los acontecimientos de la aldea y el mundo onírico de Ofelia, en donde lo que acontece en uno, repercute en el otro.

*Las tres pruebas:
la superación de la representación
tradicional de la feminidad*

Como otras películas de Del Toro, el filme inicia con una voz en *off* que nos da la sensación de estar leyendo un cuento de hadas, en donde el narrador nos aclara los puntos medulares de la historia, para que el director se encargue de llevar este cuento a un momento histórico específico de nuestra “realidad”, únicamente para usarlo de telón de fondo y sublimar la fantasía.

Para poder regresar al reino de su padre, Ofelia necesita superar tres pruebas, en las cuales se puede interpretar que presentan rasgos semejantes a algunas problemáticas a las que se han enfrentado las mujeres a lo largo de la historia en cuestión de equidad de género⁶.

⁶ Marta Lamas (1999) define el concepto de género como los procesos sociales y culturales que distinguen a lo femenino y a lo masculino, no reduciéndose a una distinción meramente biológica, en donde es elemental resaltar que las características humanas con que se relacionan a los sexos, son construcciones individuales y sociales, y no son dadas naturalmente a los individuos. Por su

Cuando Ofelia es dirigida al laberinto en su primer encuentro con el fauno, después de hablarle de su pasado y plantearle las pruebas que tiene que superar, este le da a la niña una bolsa con gises y *El libro de las encrucijadas*, un libro en blanco, el cual le mostrará el futuro e indicará qué hacer. Quizá aquí veamos un guiño de Del Toro, quien pudiera estar enalteciendo simbólicamente la lectura y la escritura como una vía para modificar el presente y vislumbrar el futuro; la politóloga estadounidense Jane Mansbridge menciona respecto a los movimientos feministas de los 70 y la creación literaria:

Este movimiento creado en el discurso es la entidad que inspira a las actividades del movimiento y ante las que se sienten responsables (...) Hoy, las identidades feministas se crean y refuerzan cuando las feministas se unen, actúan juntas y leen lo que otras feministas han escrito (...) Leer mantiene en contacto y hace que se continúe pensando (citada en Castells, 1998, pp. 265-266).

Resulta interesante la reflexión de Daniel Chávez (2011) al señalar este recurso estilístico de Del Toro, que al enfocar *El libro de las encrucijadas*, más que puntualizar una proximidad entre lo fantástico y lo real, se trata de una continuidad entre estos aspectos:

Estos paneos de transición se hacen de manera horizontal casi siempre de derecha a izquierda y solo en tres ocasiones se hacen de manera vertical. En el plano horizontal representan la forma en que pasamos las páginas de un libro, y el hecho de que en un lado quede el mundo real y en el otro aparezca el fantástico o viceversa enfatizan la contigüidad entre ellos en la mente de la protagonista y para los ojos del espectador. A medida que avanza la película estas transiciones subrayan ya no la contigüidad sino la continuidad entre los dos mundos y la creciente interferencia y conexión entre los mismos hasta el punto en el que las acciones en el mundo fantástico se convierten en base causal de los hechos en el mundo real (pp. 401-402).

parte, Joan Scott (1996) señala que género es: “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (p. 289); la autora menciona que si bien el género no es el único campo en donde se articula el poder, si señala que este es un campo primario en el que, o por medio del cual, se ha facilitado de manera persistente a lo largo de la historia la significación del poder en Occidente.

En la primera prueba, el libro le narra a Ofelia la armonía que existía en la antigüedad entre animales, hombres y criaturas fantásticas, los cuales dormían a la sombra de un frondoso árbol; sin embargo, el árbol ahora está muriendo, ya que dentro de este habita un sapo, quien no lo deja sanar. La misión de la niña es hacer tragar al anfibio tres piedras ámbar y sacar una llave de su estómago. En los cuentos de hadas clásicos, una de las figuras recurrentes es el príncipe convertido en sapo, el cual espera el beso de la amada para recuperar su figura, y vivir juntos y ser felices para siempre; sin embargo, este sapo está consumiendo el hogar y la armonía de todas las especies, el anuro no se convirtió en príncipe y envenena la vida que le rodea; si el sapo representa el patriarcado, el árbol podría representar la feminidad⁷.

Ofelia llega hasta el árbol vestida como una “princesa”, así lo afirma su madre, pero tiene que arrastrarse por el lodo para cumplir con su misión, es decir, dejar atrás la representación de lo que su madre y el capitán esperan de ella, quienes reproducen el discurso más tradicional en el filme.

El árbol que nos plasma Del Toro bien puede representar una feminidad mustia a causa de que en su interior vive un sapo del que se espera un día se convierta en príncipe. Esta transformación, clásica en los cuentos de hadas, está sumamente relacionada con el amor romántico. El sociólogo inglés Anthony Giddens (1995b), en su definición sobre los tipos de amor, nos dice que el *amor romántico*, marcadamente femenino, florece de la mano del afianzamiento de la novela como género literario; en este tipo de amor se individualiza

⁷ En este sentido, Brígida M. Pastor (2011), desde un enfoque psicológico, observa una vinculación entre la monstruosidad y la noción cultural de género en este filme de Del Toro. Pastor observa los personajes masculinos definidos por el poder, el consumo, la destrucción y la inflexibilidad, mientras que en los personajes femeninos ve cualidades y características ligadas a la creatividad, la generosidad, la abnegación y a la libertad. Particularmente en la secuencia que corresponde al árbol y el sapo, la autora española señala cierta analogía entre el anfibio y Vidal, dicho de otra forma, la representación de las características que asocia a los personajes masculinos: “Vidal, sin lugar a dudas, es como el sapo-monstruo que Ofelia se encuentra en las raíces profundas del árbol marchito, que ‘no le deja sanar’ (...) Ambos amenazan con destruir y ‘devoran’ con avidez” (p. 396).

a los amantes, situándolos en una historia personalizada en donde se asocia el amor y la libertad como valores prioritarios ligados estrechamente con la autorrealización; más que la sexualidad, la idealización del otro es lo que caracteriza al amor romántico, lo que lleva a concebir a la relación de pareja como única alternativa para llegar a un estado de plenitud, es decir, se proyecta primordialmente a futuro ese bienestar⁸.

Cuando Ofelia consigue terminar la prueba exitosamente, consiguiendo la llave de las entrañas del sapo que le ayudará en las siguientes pruebas, sale y ve su vestido arruinado en las inmediaciones del gran árbol, atavío que había sido confeccionado por su madre para una cena especial que se llevaría a cabo en presencia de los distinguidos amigos de su padrastro [FIGURA 2]. Al regresar a su casa, en donde llevan toda la tarde buscándola, es reprendida por su madre por llegar en esas condiciones y es enviada a bañarse, castigada sin cenar. En la escena de la mesa en donde se sirve la cena, se puede observar entre otros invitados, a un sacerdote en medio de deliciosos platos, justo como la criatura monstruosa que escenificará la segunda prueba de Ofelia [FIGURA 3].

La segunda prueba consta de que Ofelia dibuje en la pared de su habitación una puerta con uno de los gises que le fue dado, por la cual ingresará en un pasillo que la llevará hacia un gran comedor en donde podrá elegir entre tres cajas (una de las cuales abrirá con la llave obtenida en la primera prueba). A la mesa, rodeado de manjares, se encuentra el Hombre Pálido, muy parecido al sacerdote de la escena anterior. El recinto se encuentra rodeado de retablos del estilo en que se plasma la pasión de Cristo en las iglesias, solo que en estos cuadros se observa al Hombre Pálido devorando niños. La advertencia del fauno a Ofelia, “no comáis ni bebáis nada, absolutamente nada”, nos puede remontar a ese momento en la eucaristía donde se invita a comer y beber del cuerpo y la

⁸Cabe mencionar que el amor romántico, en parte, ha sido analizado como un instrumento de dominación por el cual la mujer es orillada socialmente a reproducirse y relegarse a labores domésticas, lo cual suscita que la representación de la mujer tradicional continúe vigente (Federici, 2013).

sangre de Jesucristo⁹. El Hombre Pálido es un ser enclenque que al ver su cuerpo flácido nos evidencia que anteriormente estaba entrado en carnes, quizá una insinuación al gran poder que tuvo la iglesia y que ha perdido paulatinamente. Hay que recordar que una de las posturas más marcadas del bando republicano fue su radical anticlericalismo¹⁰.

En este sentido, en entrevista con Mark Kermode, Del Toro mencionó respecto al Hombre Pálido:

Quería representar el poder político dentro de las criaturas (...) Y ese personaje en particular vino a representar a la Iglesia y al devorador de niños. El diseño original era solo un anciano que parecía haber perdido mucho peso y estaba cubierto de piel suelta. Luego le quité la cara, por lo que se convirtió en parte de la personalidad de la institución. Pero entonces, ¿qué hacer con los ojos? Así que decidí colocar estigmas en las manos y meter los ojos en los estigmas. Habiendo hecho eso, pensé que sería genial hacer los dedos como plumas de pavo real que se ablandan y se abren. Así evolucionó esa figura (Del Toro, 5 de noviembre de 2006)¹¹.

Sin embargo, esta prueba no es completamente superada por Ofelia, quien después de conseguir una daga en una de las tres cajas, no ha podido resistir la tentación y toma del banquete el fruto prohibido por el fauno, acción que provoca la incorporación de su estado pasivo del Hombre Pálido, quien devora a dos de las hadas que le han sido encomendadas a la niña para ayudarla en las pruebas. A pesar de todo, Ofelia logra escapar del comedor y regresar a su habitación;

⁹ Marianna De Tollis (2017) observa en la escena del Hombre Pálido una clara referencia al poder y a la religión en este personaje, relacionándolo con el franquismo: “Una religión ciega dispuesta a abandonar sus propias enseñanzas a cambio de poder (material y político)” (p. 48).

¹⁰ La representación de la mujer dentro de la religión a lo largo de la historia es un tema sumamente enmarañado y cuenta con diferentes perspectivas, en donde muchas veces las creencias de diferente clase sirven de base para construcciones culturales, encumbrando dogmatismos que suelen crear desigualdades entre hombres y mujeres. “La religión ha ejercido una impronta poderosa en la concepción y el modelo de mujer que debe prevalecer en la sociedad; un ideal que subyace en la inferioridad y la sumisión del género femenino y en la dominación del varón” (González Pérez, 2010, p. 474).

¹¹ La traducción es mía.



FIGURA 2. Ofelia superando la primera prueba.
El laberinto del fauno
(Guillermo del Toro, 2006).



FIGURA 3. El festín del Hombre Pálido.
El laberinto del fauno
(Guillermo del Toro, 2006).

al enterarse de lo sucedido, el fauno se enfurece y veda la oportunidad a Ofelia de acceder a la tercera prueba: no habrá paraíso.

*El cuento de hadas
con mujeres modernas*

El personaje de Ofelia representa la conexión entre la realidad y lo fantástico, es el único ser en el filme capaz de tener un contacto amplio con los dos mundos, lo cual la coloca evidentemente como un humano sensible, con facultades de rebasar las representaciones que le son dadas en primera instancia, capaz de observar nuevos mundos. Cabe mencionar que Ofelia, siendo niña, es la única que, con esa capacidad de moverse en el mundo real y en el fantástico, aprende a aceptar (y vencer) a las criaturas más diversas¹².

Carmen, la madre de Ofelia, podría ser un tipo ideal de la mujer tradicional, ya que durante su embarazo se encuentra en un estado vulnerable permanentemente, obediente a su esposo, con actitud sumisa al no querer contrariar a este. Cuando Ofelia no puede iniciar la segunda prueba y es cuestionada por el fauno acerca de las causas, comenta que es por su madre, ya que su estado delicado le impide apartarse de ella. Entonces el fauno le da una mandrágora y le da indicaciones de cómo prepararla y posicionarla para que mejore la salud de su madre. El brebaje es descubierto por el capitán Vidal debajo de la cama de su esposa, regaña a Ofelia y la deja con su madre para que la reprenda. En la acalorada charla que sostienen, Carmen echa al fuego la planta, diciendo a Ofelia: “El mundo es un lugar cruel, y eso vas a aprenderlo”. Acto seguido Carmen se desvanece y muere dando a luz. El fatalismo de una vida infeliz y subordinada, el negarse una utopía, como la que construye Mercedes, o como la que

imagina Ofelia, hace que Carmen no sea propensa a un cambio, y al renunciar a la felicidad, perece.

Por otro lado, el capitán Vidal representa el poder patriarcal del fascismo. Tiene una posición de respeto en el ejército, y tiene una actitud impasible ante los que considera inferiores a él. Como figura paterna prefiere tener un varón que una mujer como hija, y tiene un notorio desagrado por Ofelia. Del Toro se esfuerza en dejarnos claro el orden inalterable al que trata de mantenerse sujeto el capitán, es decir, al no cambio, desde su constante revisión del tiempo en el reloj que su padre le dejó al morir en batalla, hasta en los grandes engranajes que hay en su oficina. Vidal no escucha a nadie y esto lo lleva a un fatídico final. El recalcitrante personaje engloba la necesidad y cerrazón de las instituciones que representa, las cuales llevan como bandera la “verdad y la libertad”.

Mercedes podría representar a la mujer moderna; la actividad de este personaje no se limita a ser una ama de llaves, ya que es en realidad una infiltrada de la resistencia rebelde y no duda nunca de sus ideales, a pesar de tener que mostrar una actitud sumisa frente al capitán. Mercedes aborrece su representación ante Vidal, pero solo la mantiene por la utilidad que tiene para destruirlo a él y todo lo que representa¹³ [FIGURA 4].

El doctor Ferreiro, hombre rebelde, es sensible a la situación de los otros, quien reconoce la virtud de Mercedes, su compañera de batalla. El doctor es quien, al no poder llevar más adelante su personaje sumiso frente a Vidal, decide darle una muerte rápida al tartamudo capturado en las montañas y torturado en la aldea; él dice a Vidal cuando este le recrimina el no seguir su orden de incorporar al preso para continuar con el interrogatorio: “Obedecer por obedecer, así, sin pensarlo, eso solo lo hace gente como usted, capitán”.

¹² Deborah Shaw considera que este filme de Del Toro se puede interpretar como una obra feminista. Respecto a este personaje, la autora menciona: “En Ofelia, Del Toro crea una heroína luchadora, valiente, desobediente, rebelde, imaginativa y de buen corazón para contrarrestar el arquetipo femenino pasivo en el cuento de hadas tradicional” (citada en Vargas, 2016, p. 164). La traducción es mía.

¹³ Para Brígida Pastor (2017), Mercedes al final del filme restituye su integridad femenina, cuando dispara al capitán Vidal, quien durante todo el filme menosprecia al género femenino. Haciendo alusión a los asesinatos del doctor y del tartamudo capturado en las montañas por parte de Vidal, Mercedes exclama: “Yo no soy un viejo. Tampoco un prisionero herido”, y dispara.

*La prueba final:
el amor fraternal*

Cuando se abre el combate frontal entre franquistas y rojos, el fauno concede una última oportunidad a Ofelia de realizar la tercera prueba y así regresar a su reino. La niña, con su hermano en brazos, huye entre disparos a las entrañas del laberinto, siendo perseguida por Vidal. La última prueba, dice el fauno, consiste en que Ofelia provoque un corte en el cuerpo de su hermano con la daga que encontró en el comedor del Hombre Pálido, para que con su sangre se abra un portal en el laberinto que la llevará al reencuentro con su padre. Ofelia se niega rotundamente a seguir la insistente indicación del fauno, aun cuando este la intenta sugerir mencionándole las grandezas que perderá por defender a un ser al que apenas conoce. Si bien atrás he hecho mención del amor romántico, el cual se vincula particularmente con las relaciones de pareja, se puede decir sin duda que el amor en general no se limita a esto y lo supera por mucho. Para Erich Fromm (1959), el *amor fraterno* es la base de todos los tipos de amor:

“La clase más fundamental de amor, básica en todos los tipos de amor, es el amor fraternal. Por él se entiende el sentido de responsabilidad, cuidado, respeto y conocimiento con respecto a cualquier otro ser humano, el deseo de promover su vida” (p. 52).

Es así como el amor de Ofelia cumple con todas estas características: es un amor sin exclusividad. Pese a saber que le espera su verdadero padre, Ofelia renuncia al reino que se le ofrece. “El amor solo comienza a desarrollarse cuando amamos a quienes no necesitamos para nuestros fines personales” (p. 54). Esta decisión provoca que el fauno se despida y la deje sola en el laberinto en donde es alcanzada en breve por su padrastro, quien dispara a quemarropa a su hijastra, y recupera a su deseado hijo. La sangre que escurre por la mano de Ofelia llega gota a gota al fondo orbicular del laberinto: la prueba verdadera era demostrar su propensión al amor fraternal. Ofelia pone por encima el cuidar la sangre inocente antes que su interés de ser princesa. Esta acción abre el portal en donde la espera una comitiva de bienvenida encabezada por el fauno; su padre le comenta que ha superado la última



FIGURA 4. Mercedes y Ofelia.
El laberinto del fauno
(Guillermo del Toro, 2006).

prueba, y ahora está seguro de que su hija no ha cambiado su esencia en el largo tiempo de ausencia, o dicho de otro modo, no se ha convertido en humana. Del Toro lleva hasta el final el discurso de poner siempre en segundo plano a lo real, siempre asegurando la fantasía como único escape de una realidad humana demasiado paradójica. Siempre triunfa la utopía con Del Toro.

LA FORMA DEL AGUA

La forma del agua se desarrolla principalmente en una base militar de investigación en los Estados Unidos en plena Guerra Fría, en donde la moza del laboratorio, Elisa Esposito, se enamora de un anfibio humanoide capturado en el Amazonas. Ella, por un lado, es una mujer muda en un ambiente estructurado patriarcalmente. Él, por el otro, es un anfibio humanoide mantenido con vida mientras se toma la decisión de cuándo será sacrificado para diseccionar su cuerpo en busca de obtener información útil al ejército norteamericano para ganar la carrera espacial a los rusos. El coronel Strickland es quien comanda esta misión, y al igual que el capitán Vidal, desde el inicio del filme deja clara su figura autoritaria.

Del Toro hace una oda a la otredad, en donde con base en la fantasía impregna su obra de tintes políticos, siempre en búsqueda de reivindicar de manera luminosa a lo diferente. Esta parábola retrata su lado más personal, ya que como él mismo ha señalado: “Soy mexicano, he sido la otredad toda mi vida” (citado en *#0 Cerotube*, 10 de octubre de 2017, 04:35). No es nuevo saber que este director se proyecta en los monstruos que protagonizan sus películas. No solo eso, la parte más humana de sus filmes la manifiestan estos, y la parte más monstruosa la expresan los humanos, particularmente los personajes que encabezan a las diferentes instituciones que se engloban en sus filmes, los más empoderados.

La forma del agua se desarrolla en los años 60, en medio de todas las grandes revoluciones contraculturales juveniles, sexuales, raciales, entre otras, que aún reverberan en el centro

de preocupaciones contemporáneas a sesenta años de iniciadas. Aún existe una marcada inequidad de género, la diversidad sexual sigue siendo sumamente cuestionada, los jóvenes siguen siendo discriminados, y el racismo ha resurgido de la mano de los políticos.

Por lo anterior, me parece sumamente interesante que Guillermo del Toro haya entrado en su ambiciosa trama por la puerta de servicio, es decir, elige a una moza que no tiene voz, amiga de una afroamericana y un homosexual, y que trabaja en un laboratorio militar patriarcalmente jerarquizado. Hubiera sido sumamente sencillo y predecible que un personaje empoderado, entrando por la puerta principal de la base militar, se compadecza de una criatura monstruosa, la *domestique* y la “normalice” (si es que esto existe en algún modo), pero de eso hablaré más adelante. Sin embargo, Del Toro sabe del poder desorganizador del amor, le pone a este el rostro de una criatura difícil de descifrar, la cual es un espejo en el que cada quien puede reflexionar su manera de vincularse con lo diferente, en donde algunos personajes terminan por observar que son más monstruosos que la misma bestia.

*El amor de Elisa
y el monstruo*

Si bien anteriormente he hablado del amor romántico y del amor fraterno, en esta cinta quiero destacar el *amor confluyente*, el cual considero es el que más se destaca entre Elisa y el monstruo, al que Giddens (1995b) distingue como el amor en donde las personas mantienen vínculos en función de sí mismas y no por lo que obtienen de su pareja; esta relación solo es mantenida en medida en que cada individuo encuentra satisfacciones en la relación. A diferencia del amor romántico, el amor confluyente no idealiza a una persona, sino que reconoce los valores de esta; el saber que una relación puede o no tener límite de tiempo es algo intrínseco a este tipo de amor.

Hago alusión al concepto de amor confluyente de Giddens, en contraste con el de amor romántico, para evidenciar

la visión y profundidad con la que Guillermo del Toro enlaza su trama, ya que por tener una estructura parecida a la de los cuentos de hadas, podríamos homologarla con las princesas hollywoodenses que están en cartelera todos los fines de semana.

Esta película, al igual que *El laberinto del fauno*, inicia y termina con una voz en *off*, en la que el narrador da una sensación de circularidad a la historia. El narrador nos indica desde el inicio, aunque solo los más perspicaces se dan cuenta de esta revelación en primera instancia, cuando habla de “la princesa sin voz” y “el monstruo que una vez quiso destruirlo todo”, que la monstruosidad se entenderá desde la sensibilidad y el razonamiento descompuesto. Esto da todo el sentido a la película: a través de la proyección que tiene el coronel Richard Strickland con el anfibio, exhibe la parte más monstruosa del ser humano, el cual evidencia la doble moral existente en las instituciones y en los valores que encarniza este personaje [FIGURA 5]. A la vez, este es un reflejo del discurso de esa parte de la sociedad contemporánea que no logra aceptar a la otredad, esa sociedad que empuja a Del Toro a realizar esta parábola. En este sentido, Fernanda Solórzano (2017) considera que este aspecto es lo que convierte a este filme en la más adulta y subversiva del director, particularmente por:

La forma en que Del Toro remonta contra la doble moral de ciertas instituciones y de los valores que promueven –la misma doble moral que causa estragos en el presente, y que contribuye a la reaparición de fascismos que se creían extintos (pp. 70-71).

Solórzano considera que los seres fantásticos que aparecen en las películas de Del Toro no son sinónimos de maldad, y quienes en la trama señalan la monstruosidad en estos, tan solo evidencian su miedo a lo diferente. Precisamente, esta crítica ve que a través del personaje de Strickland, se representa el discurso radical de la derecha religiosa, la exaltación del modelo de familia tradicional, además de vincular el acoso sexual con el abuso de poder, y que, si bien este personaje captura los valores predominantes en la posguerra

estadounidense, también echa luz sobre lo poco que ha cambiado con ciertas personalidades contemporáneas, entre los que Solórzano menciona a Harvey Weinstein o Donald Trump.

Elisa Esposito no solo es una mujer muda y soltera que trabaja en la limpieza en un ambiente poco incluyente, sino que es plena, lleva una vida feliz, satisfecha sexualmente y Del Toro nos lo deja claro en los primeros cinco minutos del filme cuando ella se masturba por la mañana. Estamos acostumbrados culturalmente a las historias en donde implícitamente se nos dice que estamos solos y que necesitamos estar acompañados de una pareja para ser plenos y realizados. Pienso que esto distingue a *La forma del agua* de las otras historias con la que se comparó y acusó de plagiarlas. Si bien siempre ha habido historias entre bellas y bestias, es decir, entre otredades, aquí la primicia es que la plenitud es alcanzable en solitario, lo que hace asequible entablar una relación de amor confluyente para estos dos personajes.

*No idealizar y conocer al otro:
comerse al gato antes del amor*

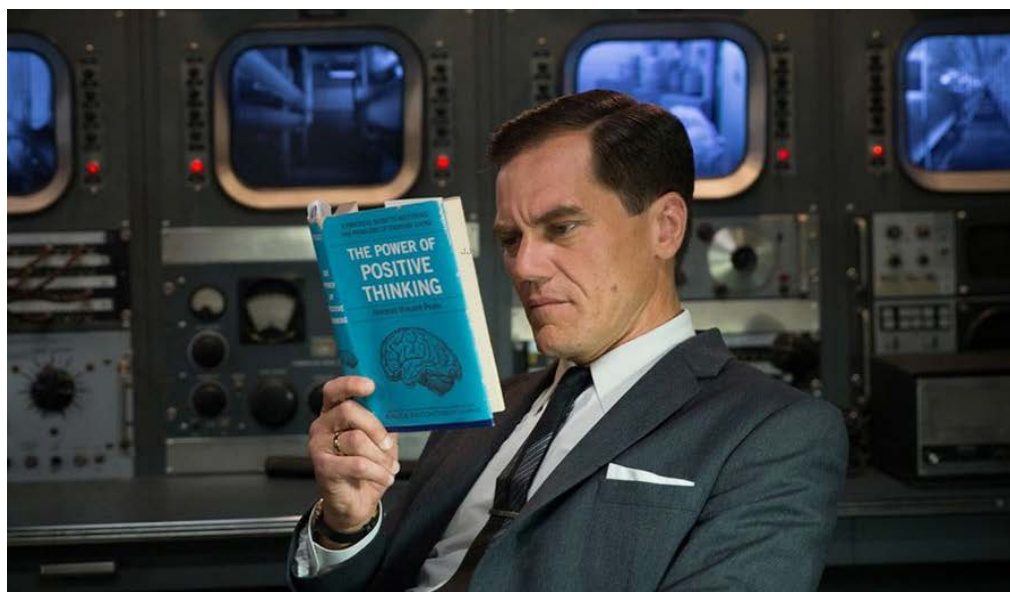
Una de las secuencias clave en la película que sirve para sostener mi hipótesis es cuando el anfibio, después de que Elisa logra sacarlo del laboratorio, se come al gato de Giles, su vecino, situación que perturba a los dos humanos. Simbólicamente es muy relevante que antes de cualquier enamoramiento, antes del primer encuentro sexual, el ser amado demuestre su naturaleza, sus instintos, sus defectos, dejando así a la otra parte la decisión de si desea o no aceptar al otro; en otras palabras, en esta escena se deja claro que antes de dar un paso al amor, las dos partes conocen lo bueno y lo malo del otro. Este elemento es uno más que hace que *La forma del agua* sea un filme que no se pueda homologar tan simplemente a otras cintas comerciales.

Giddens menciona que si no hay un conocimiento general de la pareja no se podrá tener igualdad en la relación. “El amor confluyente, aunque no necesariamente andrógino,

FIGURA 5. Strickland, Elisa y Zelda.
La forma del agua
(Guillermo del Toro, 2017).



FIGURA 6. Strickland leyendo.
libros de autoayuda
La forma del agua
(Guillermo del Toro, 2017).



y quizás todavía estructurado alrededor de la diferencia, presupone un modelo de relación pura, por la razón de que un hecho básico del mismo es conocer los rasgos del otro” (1995b, p. 40).

La forma del agua en primera instancia nos podría remontar a *La Bella y la Bestia*, el relato de Beaumont que ha sido la versión en que se basa la mayoría de adaptaciones posteriores de este cuento francés, en donde el engendro termina convirtiéndose en un príncipe; pero la no transformación de la bestia en un caballero atractivo es donde principalmente marca sus diferencias el filme de Del Toro, en comparación a todos los cuentos en donde el amor termina por cambiar al ser amado, un amor romántico esencialmente¹⁴.

Para que se pueda dar el amor confluyente debe existir un marco ético para propiciar emociones no destructivas en la conducta individual y comunitaria (p. 122). La emoción como tal es una forma de comunicarse; en el amor confluyente no hay espacio para las hegemonías. Cuando Elisa pide ayuda a su vecino Giles para llevar a cabo su plan de liberar al anfibio en la costa de la ciudad, él se niega y discuten. En su lengua de señas, de manera muy emotiva, ella señala que el anfibio es igual a ella, menciona que él mueve la boca como ella, pero no emite sonidos (un símbolo de que su voz en su contexto social no es escuchada). Elisa crea un vínculo con el otro a través de su misma condición, equiparando sus emociones, y esto es lo que propicia una comunicación eficiente entre los amantes, aun cuando no comparten símbolos en común para comunicarse. Al final, Giles acepta ayudarla.

¹⁴ En *La forma del agua* esta característica es la que le da mayor distinción ante la gran ola de denuncias por supuestos plagios a otros libretos o películas, por ejemplo: *Let Me Hear you Whisper* (Paul Zindel, 1969) o *The Space Between Us* (Marc S. Nollkaemper, 2015), por mencionar algunas. Estas historias señaladas fueron causa de polémica, ya que se adjudicaban la originalidad de la historia de amor entre una criatura marina y una mujer; existieron demandas hacia Del Toro, sin embargo, estas no prosperaron al no contar con suficientes elementos para constatar el supuesto plagio.

EL AMOR ESTÁ COMPUESTO POR VARIOS TIPOS DE AMORES

Como se ha observado a lo largo del texto he utilizado diferentes conceptos que se desprenden directamente de la emoción del amor, sin embargo, es importante recordar que estos tipos de amor son utilizados como tipos ideales, es decir, no se dan de manera pura en la realidad, pueden estar entremezclados. Para finalizar, a continuación me propongo argumentar el por qué considero que, en esta cinta, de los tipos de amor que podemos identificar en ella, el amor confluyente es el que más destaca sobre todos.

Elisa nunca está sola, si uno observa cuidadosamente la película se podrá notar que siempre está acompañada. Ella tiene a su vecino Giles, tiene a su compañera de trabajo Zelda, encuentra empatía en Dimitri, el infiltrado ruso en el laboratorio, y las breves ocasiones en que se encuentra sola reboza plenitud. Si uno observa a los demás personajes, es notable cómo a partir de Elisa, todos en descendente están cada vez más solos. Giles con su amor no correspondido por un joven barman homofóbico, Zelda con su nefasto esposo, Dimitri en una encrucijada colateral, así hasta llegar a Richard Strickland, el personaje más solitario en toda la película. Strickland es quien lee manuales de autoayuda (*El poder del pensamiento positivo*), se autodenomina un hombre decente, detesta que su esposa se quiera comunicar con él. El verdadero monstruo de la película usa traje y corbata y maneja un Cadillac; es el tipo ideal de un hombre exitoso para gran parte de la sociedad de su época [FIGURA 6].

El filme está situado a mediados del siglo XX. En ese momento en los Estados Unidos se estaban viviendo las consecuencias que el estado de bienestar había cultivado, entre otras cosas, a una generación de jóvenes con la oportunidad de disponer de gran tiempo libre para el ocio y con cierta solvencia económica para consumir los productos culturales de



FIGURA 7. Elisa y el anfibio en la bañera.
La forma del agua
(Guillermo del Toro, 2017).

la época. Esta generación sería la primera en abrir una brecha generacional entre adultos y jóvenes, por lo que el principal estandarte de los hippies fuera el amor, evidentemente contestatario a una idiosincrasia sumamente utilitaria.

No es coincidencia que Del Toro elija este periodo en ese país, la película se sitúa en 1962 en medio de las revoluciones sociales mencionadas. El rasgo más contestatario de la película, el más transgresor de todos, es la evidencia de sexualidad. Elisa Esposito, a diferencia de todas las princesas que hemos visto a lo largo de los años en las películas de Disney o de Hollywood, no es asexual como las demás princesas. Elisa se masturba en la tina de baño, tiene relaciones sexuales con el anfibio; la sutil y magistral forma de llevar la película por parte del director suaviza a tal punto estos aspectos, que de haberse hecho un poco menos delicada la manera de abordar estos significados, sin duda, la película hubiera perdido balance y se podría haber llegado a banalizar este hecho.

Esto confirma lo contestatario y disruptivo de esta historia de amor; si el amor confluyente es equitativo, se podría hablar que las mujeres son las más beneficiadas de este, no porque tengan “beneficios extras”, sino porque históricamente el sexo femenino ha sido el menos beneficiado en las relaciones de pareja. Tanto filmica e históricamente es disruptivo contar y apelar a historias que hablen de una real igualdad, de una manera de vincularse con el otro, con base en la valorización de la persona como individuo, y no idealizándola, ya que dicha idealización del amor romántico puede llevar a esclavizar al “ser amado”.

Pero, sobre todo, como afirma la socióloga Eva Illouz (2012), si los motivos que hacen del amor algo central para la identidad y la felicidad se debe a la institucionalización del yo y la identidad del individuo en la época moderna, es decir, si el amor proyecta la poca agencia del individuo ante las instituciones modernas (pp. 14-15), es importante que se realicen

productos culturales masivos que evidencien esta sumisión. Si Strickland representa a las instituciones y los valores generales de la época, resulta evidente que Elisa y el anfibio son la antítesis, es la búsqueda de liberarse de esa institucionalización del yo; Del Toro, con el recurso de la fantasía encuentra la manera de dar un escape hacia un amor confluyente [FIGURA 7].

Si bien es cierto que a lo largo de la película podemos observar elementos de amor romántico, sabemos que sociológicamente, como se mencionaba al inicio del apartado, tan solo son tipos ideales, es decir, el fin no es encontrarlos de manera pura en la realidad, sino observar sus contrastes y de ahí sacar conclusiones. Es inminente que el final de la película, cuando los dos amantes están en el agua, parece tener un dejo de amor romántico, ya que Elisa y el anfibio parecen estar predestinados a estar juntos. La fuerza del destino actúa, tal como nos lo describe Giddens. Tomemos en cuenta de que se trata de una película de género fantástico y que el final no podía ser de otra manera: Elisa es de la misma especie que su amante y ya en el agua, las tres cicatrices en su cuello se convierten en branquias [FIGURA 8].

Aun con lo anterior, si vemos a fondo el símbolo que Del Toro impregna a esta escena, el amor confluyente es el concepto al que más se asemeja cuando realizamos el ejercicio de clasificar el tipo de amor que observamos en pantalla. En realidad, no se trata de la fuerza del destino, las cicatrices no indican la predestinación, sino que esas heridas que impregnaron una marca en su ser dejaron un aprendizaje, el cual permite una liberación que le deja respirar, pero no entendiendo esa liberación como escape, sino como asimilación: el amor confluyente no es descubrimiento, es reconocimiento. La capacidad de Elisa de autoconocerse y reconocer al otro viene de sus cicatrices. Así, cuando en la última escena a ella se le desprende la zapatilla roja de su pie, podría simbolizar la liberación de todos los prejuicios dañinos de su pasado; a final de cuentas, el amor confluyente es contingente, nos puede embarcar en un enamoramiento para toda la vida, o no. El final feliz es una probabilidad.

CONCLUSIÓN

A decir verdad, se pueden encontrar grandes paralelos en estas dos historias. Personalmente considero que *El laberinto del fauno* es una trama más complicada y con símbolos más sustanciosos a la hora de realizar un análisis; sin embargo, observo que *La forma del agua* es una película mejor lograda, o al menos es más eficiente en comunicar su mensaje al espectador. Guillermo del Toro la considera como su trabajo favorito, aceptando que: “Tenía claro que quería una película que estuviera enamorada del cine, y no de un cine cualquiera, sino del cine dominguero, de entretenimiento, que muchas veces es el que te salva la vida” (citado en Guirado, 9 de diciembre de 2017).

En *La forma del agua* el amor en pareja triunfa, pero los protagonistas son autosuficientes individualmente, son plenos desde antes de conocerse, ella con su vida de soltera y él siendo venerado como un dios en el Amazonas, y cuando están juntos tan solo quieren ratificar su cosmovisión en pareja, no como escapismo sino como reafirmación. En *El laberinto del fauno* se rechaza por completo la realidad, lo onírico es la única salida; Ofelia es un ser incompleto que necesita el reconocimiento del otro, irónicamente la figura paterna, para llegar a la plenitud.

A pesar de tener una estructura similar a la de los cuentos de hadas, podemos observar que ambos filmes, que rápidamente se ubicaron como fenómenos de masa, manejan un discurso que trata de plasmar una transición de la representación tradicional de la mujer hacia una moderna. Si como mencioné anteriormente, en otros filmes igualmente apegados a la tradición cinematográfica estadounidense es contradictoria la representación moderna de la mujer que se intenta dar, pienso que la obra de Del Toro logra superar, sobre todo en *La forma del agua*, esta constante.

Tanto Ofelia, Mercedes y Elisa figuran como mujeres no apegadas a una representación tradicional, que en el caso de

estas películas, Del Toro encuentra los contrapesos comparativos principalmente en los personajes de Zelda y Carmen. A lo largo de este escrito he ido vinculando a las heroínas de estos dos filmes con el amor, definido desde diferentes tipificaciones, dentro de las cuales se fue señalando su desapego a la concepción tradicional de la mujer (la cual es relegada como un ser pasivo ante lo masculino), presentándose a una heroína con iniciativa y siendo un ente activo en la toma de decisiones dentro de la trama. Si bien Ofelia se vinculó con un tipo de amor comunitario y a Elisa con uno más apegado a lo que respecta a las relaciones de pareja, sin duda en ambos casos esta emoción ha sido el revulsivo por el cual la figura femenina se sobrepone a las adversidades de su entorno.

Este tipo de productos culturales pueden llevar a que nuevas generaciones asimilen los roles de género y su vinculación por medio del amor de otras formas, y así modificar ciertas relaciones sociales, en donde la equidad sería un buen parámetro para medir qué tanto la inserción de productos culturales masivos en el imaginario colectivo modifica esas relaciones sociales. Para este último punto, solo queda seguir investigando, ahí donde se dan los cambios, para saber precisamente qué expresiones culturales tienen mayor influencia en los espectadores. 🍷



FIGURA 8. Escena final con la pareja abrazada.
La forma del agua (Guillermo del Toro, 2017).

Bibliografía

- CASTELLS, M. (1998). *La era de la información Vol. 2. El poder de la identidad*. Madrid, España: Alianza.
- CHÁVEZ, D. (2011). De faunos hispánicos y monstruos en inglés, la imaginación orgánica en el cine de Guillermo Del Toro. En J. C. Vargas (Coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México* (pp. 371-407). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- DE TOLLIS, M. (2017). El laberinto del fauno: fantasía y cristología en el personaje de Ofelia. *Teatro: Revista de estudios culturales*, (31), 42-57. Recuperado de <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol31/iss31/4>
- ECHVERRÍA, B. (2009). *¿Qué es la modernidad?* Ciudad de México, México: UNAM.
- GAGO, V. (abril de 2015). Entrevista a Silvia Federici. *Lobo Suelto*. Recuperado de http://anarquiacoronada.blogspot.com/2015/04/entrevista-silvia-federici_64.html
- GAMBA, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. En S. Gamba (Coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos* (pp. 1-8). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- GIDDENS, A. (1995a). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, España: Península.
- GIDDENS, A. (1995b). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid, España: Cátedra.
- GIMÉNEZ, G. (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Conferencia presentada en el Tercer Encuentro de Promotores y Gestores Culturales, Guadalajara, México. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- GONZÁLEZ Pérez, T. (2010). Desigualdad, mujeres y religión. Sesgos de género en las representaciones culturales religiosas. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (5), 467-505. doi: <http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i5.3797>
- GUIRADO, A. M. (9 de diciembre de 2017). Guillermo del Toro: '**La forma del agua** es mi película más humana y emotiva'. *La vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/vida/20171209/433525672881/guillermo-del-toro-la-forma-del-agua-es-mi-pelicula-mas-humana-y-emotiva.html>
- FEDERICI, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y lucha feministas*. Madrid, España: Traficante de sueños.
- FROMM, E. (1959). *El arte de amar*. Barcelona, España: Paidós.
- ILLOUZ, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires, Argentina: Katz.

- JAQUETTE, J. S. (1996). Los movimientos de mujeres y las transiciones democráticas en América Latina. En S. Picado (Comp.), *Estudios básicos de derechos humanos* (pp. 319-350). San José, Costa Rica: Instituto Interamericano de Derechos Humanos.
- KERMODE, M. (5 de noviembre de 2006). 'Pain should not be sought - but it should never be avoided'. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2006/nov/05/features.review1>
- LAMAS, M. (1999). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. *Papeles de población*, (21), 147-178.
- PASTOR, B. M. (2017). La Bella y la Bestia en el cine laberíntico de Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006). *ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura*, (748), 391-400. doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2017>
- RODRÍGUEZ Morales, Z. (2016). *50 sombras de Grey* como metáfora de los dilemas afectivos y sexuales contemporáneos. En T. Rodríguez Salazar (Coord.), *Representaciones mediáticas del amor, el sexo y el poder femenino* (pp. 159-190). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- RODRÍGUEZ Salazar, T. y Pérez Sánchez, I. (2014). La sexualidad femenina en el discurso de la prensa popular y la ficción televisiva. *Comunicación y sociedad*, (21), 15-41. doi: <https://doi.org/10.32870/cys.v0i21.570>
- RODRÍGUEZ Salazar, T. y Rodríguez Morales, Z. (2016). Ideales y anti-ideales de sexualidad femenina en escenas de consejería sexual en una serie de ficción televisiva. En T. Rodríguez Salazar (Coord.), *Representaciones mediáticas del amor, el sexo y el poder femenino. Seis estudios de caso* (pp. 19-52). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- SCOTT, J. W. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). Ciudad de México, México: UNAM.
- SOLÓRZANO, F. (2017). De monstruos a monstruos. *Letras libres*, (228), 70-71. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/revista/monstruos-monstruos>
- VARGAS, J. C. (2016). La mirada infantil y los cuentos de hadas en la trilogía hispánica de Guillermo Del Toro. Entre lo real y lo fantástico. En M. Satarain (Comp.), *Fundido encadenado. Reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras* (pp. 141-170). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.

Filmografía

#0 Cerotube. (10 de octubre de 2017). *Guillermo del toro: Soy mexicano, he sido la otredad toda mi vida* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XQfyk0CjJ5Y>

DEL TORO, G. (Director & Productor) & Augustin, A., Cuarón, A., Navarro, B. y Torresblanco, F. (Productores). (2006). *El laberinto del fauno*. España, México: Estudios Picasso, Esperanto Filmoj, Tequila Gang, Telecinco, OMM, Sententia Entertainment.

DEL TORO, G. (Director & Productor) & Dale, J. M. (Productor). (2017). *La forma del agua* [*The Shape of Water*]. Estados Unidos: Bull Productions, Fox Searchlight.

SALVADOR IVÁN LUPERCIO MADERO (México) es pasante en la licenciatura de Sociología por la Universidad de Guadalajara. Actualmente finaliza su trabajo de tesis, en donde realiza un análisis sobre cómo se representa el amor en las relaciones de pareja en el filme *Nuestro tiempo* (2018), del director Carlos Reygadas.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques

Reseña de *Elena Sánchez Valenzuela,* de Patricia Torres San Martín

MARÍA DEL CARMEN
DE LARA RANGEL
maricadelara@yahoo.com.mx

*Escuela Nacional de Artes
Cinematográficas, México*

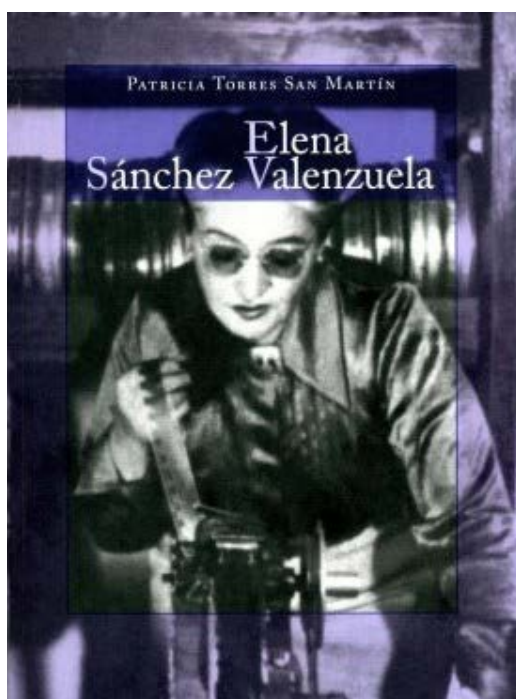
[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i20.346](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i20.346)

Del trabajo incansable de la Dra. Patricia Torres San Martín, profesora-investigadora de la Universidad de Guadalajara, adentrada y avezada en investigar, coordinar encuentros y reflexiones académicas en torno a las mujeres y el quehacer cinematográfico, así como de los análisis de públicos, surge esta publicación que rescata a una figura olvidada por la historia del cine, aunque fuera la protagonista de la versión silente de *Santa* (Luis Peredo, 1918) y que su trabajo actoral fuera además realizado en una época llena de prejuicios y tabúes.

Pero como cita en el libro: “Los aportes de la carrera de Elena Sánchez Valenzuela en su conjunto marcan una lucha contra un relato histórico que durante la época transitiva del cine silente al sonoro se encargó de minimizar a una de las más importantes precursoras del cine nacional”. En la introducción nos brinda también información de las hermanas Ehlers, lo cual amplía el panorama y aporta datos que de manera histórica han sido invisibilizados.

Elena Sánchez Valenzuela es exhaustivamente investigada por el trabajo minucioso, serio y reflexivo que Patricia Torres ha llevado a cabo permitiéndonos acercar, a través de cuatro capítulos más dos anexos de la investigación, por diversos momentos y episodios de su vida, en una profunda mirada de las aportaciones diversas de una mujer que por la época demuestra su conocimiento, visión y creación como una pionera que abrió puertas diversas al cine nacional.

Pero algo que también me parece muy importante son las reflexiones entrelazadas que se hace desde el conocimiento de la posición feminista. Como ejemplo, cito la reflexión acerca de la participación de las mujeres en el cine: “Un intersticio de la historia que implica toda suerte de fisuras, fracturas, ausencias y pérdidas tanto en el orden simbólico como en lo real”.



Una de las labores más notables que ha venido realizando Patricia Torres es precisamente resignificar y tener una memoria acerca de la aportación de las mujeres en el caso del cine nacional, y como premisa fundamental de esta obra se propone un trabajo que va en contra de la no difusión, del no reconocimiento, e insistir en no tener una visión parcial y desigual de esta percepción de que las mujeres no somos sujetos de las historias.

Agrego otro momento del libro donde la autora habla de recuperar el significado de por qué es válido investigar y escribir sobre una historia que incluya un diálogo entre las voces del pasado y del presente. Es valiosísimo porque todavía actualmente hay quienes se empeñan en negar los trabajos realizados por mujeres en el cine y en negar su aportación, fortalecimiento, creación y combatividad a lo largo de estos años.

Es así como descubrimos la incursión de Elena Sánchez Valenzuela en el documental cuando le encomiendan realizar la coordinación del documental *Michoacán* (1936); o cómo durante la época de José Vasconcelos, en su faceta de profesora, siguió formándose y canalizando sus inquietudes integrándose a la Secretaría de Educación, que la llevó a colaborar con Adolfo Best y a su propuesta visionaria de crear la primera filmoteca del país. Posteriormente, un viaje por diversos países de Latinoamérica y Centroamérica, especialmente Guatemala, la incentivó a proponer y establecer una red de preservación cinematográfica con los países visitados.

También fascinante es su trayectoria como actriz pues, de acuerdo al análisis del libro, después de su polémica interpretación en *Santa* se asientan muchos de los estereotipos que se seguirán desarrollando en el cine mexicano por varias décadas, en particular en los géneros del ranchero y el melodrama, así como la lucha

por las condiciones laborales en la industria cinematográfica. Años después, su interés como cronista de cine se retoman a la luz de la obra de Adela Sequeyro, personaje también reivindicado en la historia gracias a la labor de investigación de Patricia Torres. “Los rostros que la identifican fueron su inteligencia, su valor e ímpetu de romper modelos de las mujeres de su tiempo y de su clase. Pero sobre todo por haber sido tenaz promotora del cine nacional y una visionaria del poder de las imágenes fílmicas”, comenta la autora.

En la revisión del libro también se pone en evidencia esa parte profundamente descalificadora y machista que evitó el reconocimiento a una de las mujeres más visionarias de la historia de la memoria cinematográfica. Se recupera la entrevista realizada por Efraín Huerta en el periódico *Ovaciones* donde Elena habla de sus condiciones de trabajo, de todo lo recuperado, de cómo la despojan de lo conseguido para preservar materiales de 35mm y 16mm. “¿Por qué esa saña contra una mujer que es imagen de honestidad y de amor a la cinematografía? Seguramente porque tiene talento y los mediocres no precisan de gente inteligente al lado suyo”, afirma Huerta.

Patricia Torres añade: “Ciertamente Elena representó todas estas virtudes (...) Dejó un precedente en la historia cultural y social nacional, porque subvirtió el papel de la mujer desde varios frentes, y de manera muy inteligente construyó un discurso que le dio poder y le permitió lidiar en ámbitos divisorios”.

Agradezco entonces la aportación que nos hace al reconocer y divulgar a través de su investigación la vida de esta pionera multifacética del cine mexicano. Visibilizar su historia nos fortalece como mujeres cineastas. La autora ha dedicado parte de su obra a la labor de construir la historia de las mujeres, y el quehacer y oficio de quienes nos antecedieron. 🍷

Bibliografía

TORRES San Martín, P. (2019). *Elena Sánchez Valenzuela*. Ciudad de México, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

MARÍA DEL CARMEN DE LARA RANGEL (México) es realizadora, guionista y profesora. Egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, centro de la que fue directora (2015-2019). Durante su gestión, el CUEC se transformó en Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC). Ha realizado y producido una serie de documentales y ficciones de asuntos de actualidad que reflejan una visión de género y equidad. Con su ópera prima *No les pedimos un viaje a la Luna* (1985), documental sobre el sismo del 85 en Ciudad de México, ganó el premio Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.